المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

من المسرح العالمي

أهداف ضرورية

تأليف: إيف آنسلر

ترجمة: د. ابتهال الخطيب

مراجعة: د. نهاد صليحة

مقاربة تاريخية: د. سيد الإمام

التحليل الفني: د. نديم مُعلاّ

العدد الخامس عشر

مايو 2010

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



أهداف ضرورية

تأليف: **إيف آنسلر**

ترجمة: د. **ابتهال الخطيب**

مراجعة: **د. نهاد صليحة**

مقاربة تاريخية: **د. سيد الإمام**

تحليل فني: **د. نديم مُعلاّ**

الطبعة الأولى ٢٠١٠

من
المسرح العالمي

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

almasrahalaalami@yahoo.com
almasrahalaalami@gmail.com

www.kuwaitculture.org

أهداف ضرورية

تأليف: إيف آنسلر

ترجمة: د. ابتهال الخطيب

مراجعة: د. نهاد صليحة

الطبعة الأولى ٢٠١٠ - دولة الكويت

ISBN 978-99906-0-309-5
رقم الإيداع: (٢٠١٠/٠١٢)

أهداف ضرورية

تأليف: إيف آنسلر

ترجمة: د. ابتهال الخطيب

مراجعة: د. نهاد صليحة

مقاربة تاريخية: د. سيد الإمام

تحليل فني: د. نديم مُعلاّ

اعتذار

وقع خطأ غير مقصود في العدد الماضي «الرقص أمام المرآة»، حيث لم يُذكر على غلاف العدد اسم مراجِعة الترجمة أ. خلود الصالح. وإذ نقدر إسهام الأستاذة خلود الصالح بمراجعتها نص الترجمة تعرب السلسلة عن اعتذارها لوقوع هذا الخطأ.

العنوان الأصلي للمسرحية

Necessary Targets

by: Eve Ensler

Villard Books, New York

(2001)

هذه السلسلة:

للكويتيين تجربة مبكرة في المسرح، فقد أدرك رواد العمل الثقافي المستنيرون أهمية دوره الحيوي وما يمكن أن يقدمه من تطور وتنمية لمجتمعهم، وعلى الرغم من اقتران انطلاقة المسرح الأولى بالمؤسسة التعليمية (المدرسة) مع بداية ثلاثينيات القرن الماضي، فإنه لم يكن مسرحا تعليميا تربويا فقط، بل كان مسرحا يشارك بنصوص جادة، قدم بعض قضايا المجتمع والحياة العامة إلى جانب تناوله أمجاد العروبة وتاريخها الإسلامي، وامتدت عروضه خارج أسوار المدرسة خلال العطلات الصيفية وخارج الوطن بصحبة الدارسين في القاهرة في بيت الكويت.

وظلت الدولة على اهتمامها بهذا الفن وتشجيعه ورعايته بالتمويل والإشراف بعد انتقال مسؤوليته إلى دائرة الشؤون الاجتماعية، وتخصيصها إدارة للمسرح والفنون ورعاية شؤون الفرق المسرحية، حتى انتقلت إلى وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام في ما بعد)، وتطور معهد الدراسات المسرحية إلى معهد عال لدراسة الفنون المسرحية أكاديميا.

وفي سبيل تنمية الوعي الفني المسرحي وإثرائه فكريا وأدبيا، ارتأت الوزارة إصدار ونشر سلسلة من المسرحيات العالمية المترجمة، لكبار الكتاب المتميزين على الساحة المسرحية العالمية، وأن تكون ترجمتها للعربية عن اللغة الأصلية للنص المسرحي، وتخضع للتحكيم العلمي، وكان يشرف عليها الشاعر الراحل أحمد العدواني، والدكتور محمد موافي أستاذ الأدب الإنجليزي، والمسرحي الكبير زكي طليمات، وصدر العدد الأول من سلسلة «من

المسرح العالمي» في أكتوبر عام ١٩٦٩ يحمل عنوان مسرحية «سمك عسير الهضم» للكاتب الغواتيمالي مانويل غاليتش، وترجمة الدكتور محمود علي مكي، وتوالى صدورها إلى أن بلغت ٣١٣ عددا حتى عام ١٩٩٨، بعد أن انتقلت مسؤولية إصدار السلسلة إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد تناولت نحو ٤٢٠ مسرحية عالمية (مع ملاحظة أن بعض الأعداد قد اشتمل على أكثر من مسرحية)، ولكل مسرحية مترجم ومراجع ودراسة تحليلية فنية ونقدية شملت خصائص النص وكاتبه.

عندما قرر المجلس الوطني في نوفمبر ١٩٩٨ دمج هذه النصوص المسرحية العالمية المترجمة ضمن نصوص لأعمال أدبية أخرى مختلفة بين القصة والرواية وأدب الرحلات والسير الإبداعية، وصدرت تحت عنوان «إبداعات عالمية»، وبعد مضي تسعة أعوام على ذلك، أبدى كثير من المهتمين بشؤون الحركة المسرحية في البلاد وخارجها الشوق إلى إعادة طباعة بعض هذه النصوص المسرحية الإبداعية المختارة.

لقد اعتبرت سلسلة «من المسرح العالمي» أضخم مشروع قومي عربي من منظور الترجمة والتركيز على مجال فني متخصص واحد، وإنه ليسعد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إعادة هذا الكنز المفقود إلى أيدي عشاق المسرح وهواته في الكويت ومختلف أرجاء الوطن العربي، في هذا الإصدار الثاني الذي بدأ بإعادة طبع رائعة شكسبير «العين بالعين».

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

سعر النسخة

الكويت ودول مجلس التعاون الخليجي	نصف دينار
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: 28623 - الصفاة - الرمز البريدي 13147

دولة الكويت



الفهرس

* * *

تقديم

بقلم: د. ابتهال الخطيب

المسرح هو كتابة للجسد، فالمسرح يكتب الحركة، يكتب النظرة، يكتب الأداء، ولكن مسرح إيف آنسلر بخاصة، يكتب ما هو أبعد من ذلك. ففي زمنيات معينة من مسرحياتها، تترك آنسلر أسلوبها العملي في وصف المشهد وتجنح إلى الروح، إلى ما يشكل وجداننا الإنساني، إلى تلك الطاقة الكامنة فتصفها وتشكلها وكأنها تعطي تعليماتها ليس لأداء الجسد فقط، ولكن لأداء الروح الكامنة في الشخصية، وحتى في شخص الممثل المسرحي.

إن مسرح إيف آنسلر هو مسرح مؤلم، مسرح يطرق الحديد ساخنا، مسرح إنساني جدا ومتوحش جدا، وهو فوق كل هذا وذاك مسرح حقيقي جدا. إيف آنسلر، مواليد 1953 في نيويورك، مناضلة إنسانية قبل أن تكون أي شيء آخر. لا يليق إطلاق وصف "ناشطة" فقط على آنسلر، فنشاطاتها نضالات، وكتاباتها اعتصامات، وتحركاتها ثورات، ثورات يخرج فيها الناس إلى الشارع ويشارك فيها فقراء الشعب ولامعو هوليوود.

إيف آنسلر، مناضلة، كاتبة مسرحية، مؤدية، ناشطة نسوية، قد كرست حياتها لمناضلة العنف، وخصوصا الذي تتعرض له النساء في مختلف أنحاء العالم. كتبت وقامت بأداء مسرحية فردية بعنوان «مونولوجيات»، وقد ترجمت إلى أكثر من 45 لغة، وقُدمت في أكثر من 120 دولة. تُؤدي هذه المسرحية بمظهر اعتصامي حيث يتجمع المشاهدون حول آنسلر ويتفاعلون معها في مظهر أقرب إلى التظاهرات منه إلى العروض المسرحية العادية. وكان ناتج تفاعل الناس مع هذه المسرحية أن أطلقت آنسلر حركة "V-Day"، وهو تحرك

عالمي يهدف إلى وقف العنف ضد المرأة، وإعطائها فرصة لكي تحيا وتتطور، لا أن تتعايش فقط مع العنف وتتجو منه. يساهم تحركها هذا في العمل مع المنظمات الإنسانية التي تعمل على وقف العنف ضد المرأة في أنحاء العالم المختلفة، وقد جمعت آنسلر ما يزيد على 60 مليون دولار مساعدات لهذه المنظمات، مما جعل مؤسستها تتصدر قوائم المؤسسات الخيرية في عدد من أهم المجلات الأمريكية. وللكاتبة عدد من المسرحيات من أهمها «إجراءات استثنائية» Extraordinary Measures، و«الاقتناع» Conviction، و«لمونادة» Lemonade وكذلك عدد من الكتب Losing It in Our Security Obsesswd World Insecure at Last;، ولها عدد من الأفلام الوثائقية قد يكون آخرها «حتى ينتهي العنف» Until the Violence Stopsفي 2004.

«أهداف ضرورية» هي واحدة في سلسلة المسرحيات التي كتبتها آنسلر من واقع مقابلاتها مع ضحايا الحرب من النساء في مختلف أنحاء العالم. عُرضت المسرحية لأول مرة في 1996 ثم نشرت في 2001، وبعد النشر عرضت على مسارح مهمة في مختلف أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية. أتت هذه المسرحية بإيحاء من زيارة آنسلر إلى يوغوسلافيا سابقا، حيث أجرت مقابلات مع عدد من السيدات البوسنيات في مخيم للاجئين. أقامت آنسلر في المخيم نفسه مع هؤلاء السيدات وعاشت مقابلات مكثفة بشكل يومي تركتها في النهاية غير قادرة على استيعاب هذا الكم من الألم من دون إفراغه في قالب أدبي يصل إلى العالم أجمع، فكانت «أهداف ضرورية».

مسرحيتنا هنا مسرحية تصعب على القراءة، حيث تطفو مشاعر الألم والعذاب والانهيارالنفسي التي تخلفها الحروب على نفوس وأجساد الناجين من عجلة الموت. تقدم المسرحية لنا شخصيتي متخصصتين نفسيتين

أمريكيتين تذهبان، بتفويض من رئيس الدولة، في حملة إغاثة إلى البوسنة، لمساعدة السيدات اللاجئات على مقاومة آثار الحرب النفسية. نلتقي في مخيم اللاجئين بخمس سيدات بوسنيات حيث نستمع لحكاياتهن باختصار، ولكننا نشاهد آثار هذه الحكايا بتفاصيلها على أجسادهن وأرواحهن. نحن لا نشاهد الحرب العسكرية تدور، نحن في هذه المسرحية، نشاهد الحرب "الحقيقية" كما تسميها آنسلر: الدمار النفسي، العذاب، الشخصيات المحطمة، النسيج المجتمعي المفكك، الدمار الإنساني الشامل.

إن قصص آثار الحرب دائما ما تكون مروعة، ولكنها تأخذ منحى أخطر وأعمق وأكثر وحشية مع النساء حيث يتعرضن لاغتصابات منهجية يقصد منها تحطيم قدرة المجتمع على التوالد والتجديد، أداة من أدوات التطهير العرقي، حيث يأخذ الاغتصاب منحى رئيسيا في مسرحيتنا. تتعرض الكاتبة كذلك لارتباط هؤلاء السيدات بالأرض، بما يسمى الوطن، بالبوسنة كمبدأ، فنرى أن أقصى أمنياتهن هي العودة، رؤية نجوم البوسنة الليلية مرة أخرى، أو كما بالنسبة إلى القروية العجوز، النوم بين البقرات وحلبها مرةً أخيرة.

«أهداف ضرورية» تتعامل مع آثار ما بعد الحرب، أو مع «الحرب الحقيقية» حين تبدأ، عندما يختفي البلد المنكوب إعلاميا ويبقى يصارع من أجل الحياة والتقاط الأنفاس بعيدا عن أعين الناس واهتمامهن. تركز المسرحية على المقاومة الإنسانية النسائية، ماذا تفعل السيدات بعد الحروب، كيف يتعاملن مع أجسادهن المغتصبة ونفسياتهن المحطمة وحياتهن المنكوبة، كيف تلملم هؤلاء السيدات الشتات، كيف يكن هن الحلقة الأقوى لإعادة سبل الحياة، ينظفن قاذورات الحرب، ويشفين آثارها ويرجعن أول ما يرجعن الجوانب الإنسانية من الحياة التي فُقدت في سعير الحرب.



إن أجمل ما في المسرحية وأكثره ألما هو رؤية كيف تغير الحروب البشر، وبينما يتغير البعض إلى بشر أكثر إنسانية وتفهما، يكون الثمن المقابل لهذا التغيير باهظا ومروعا. لكن المسرحية تتعرض كذلك للتغير الذي يصيب شواهد الحروب، حيث تتغير السيدتان الأمريكيتان، بشكل أو بآخر، بعد قضاء فترة بين اللاجئات البوسنيات، فنجد أن الدكتورة جاي إس بالذات، هذه النيويوركية المهنية الصارمة، قد أنزلتها تلك التجربة من برجها العاجي النيويوركي إلى درجة من الإنسانية لم تخبرها من قبل. ساعدت هذه الدكتورة اللاجئات، كانت هي "التغيير" في حياتهن. ولكنهن، كما نرى في آخر المسرحية، قد ساعدنها أكثر، حيث وجدت جاي إس نفسها التائهة أخيرا وسط زحام عملها وجمود حياتها في المدينة، وجدت جاي إس إنسانيتها التي طغت عليها رفاهيات حياتها اليومية، حيث تكون هذه الرفاهيات هي أول حاجز بينها وبين اللاجئات ، كما نرى في مطلع المسرحية. وجدت جاي إس إنسانيتها في أقصى درجات المعاناة، معاناة ضحايا الحرب ومعاناتها من تجربتها مع ضحايا الحرب. لقد رققت الحرب أحاسيس جاي إس، فأسقطتها على ركبتيها تواضعا أمام الحياة بقسوتها وألمها وعذاباتها وجمالها، فوجدت نفسها أخيرا، وبدأت تنظر إلى بقية السيدات البوسنيات ليس على أنهن مادة للدراسة النفسية، ولكن على أنهن بشر، على أنهن قلوب وعقول لا تختلف عن تلك الموجودة في دول العالم «المتحضرة» الآمنة، على أنهن صورة عن الحياة في أقصى درجات العذاب وأجمل لوحات النضال.

إن ترجمة هذه المسرحية، وفي هذا الوقت المحمل بالأحداث الإقليمية المريرة، لهي عملية شاقة ولكنها ملهمة في الوقت ذاته. فالحرب هي الحرب، عجلة طاحنة مروعة مهينة لا تبدأ في حقيقتها إلا بعد أن يتوقف إطلاق

النار الشهي إعلاميا، حيث يجثم الدمار المادي والإنساني كجثة وحش مروع، جيفته هامدة في منتصف أرض الوطن، تمنع الماء والهواء والنور، جيفة لا بد من التخلص منها قطعة بعد قطعة، حتى يدخل النور خيطا بعد خيط، ويتسرب الهواء نسمة بعد نسمة، ويهطل ماء السماء قطرة بعد قطرة. أهداف ضرورية تجربة قرائية قاسية ورقيقة ووحشية وإنسانية في الوقت ذاته. إنها مسرحية لا يمكن قراءتها ولا يمكن التوقف عن قراءتها.

د. ابتهال عبد العزيز الخطيب



مقدمة

بقلم: المؤلفة إيف آنسلر

نتخذ نحن القرارات طوال الوقت، قرارات حول «الآخر». الآخر دائما يختلف عنا نحن. الآخر لا وجه له. الآخر يستحق، نوعا ما، كل الأشياء السيئة التي تحدث له. الآخر معتاد على العنف ، إنه يجري في دمائه.

هناك قوانين تحكم الآخر. نحن نبقيه هناك، خارج نطاق أنظارنا، هو مفهوم مجرد. نحن لا نقترب بما فيه الكفاية لنلمس أو نشم أو نفهم الآخر. نحن لا نريد أن نرى كم هو سهل أن نصبح هذا الآخر، كم هو سريع وصول العنف، كم هو مباغت تغير البشر، وقبولهم لكراهية العنصرية. نحن لا نريد أن نعرف أو نلمس هذه الأجزاء من أنفسنا القادرة على أن تحوِّلنا إلى هذا «الآخر».

أحيانا، في حال كنا محظوظين، نلقي صورة، أو قصيدة، أو دعوة إلى مكان غريب تخترق إدراكنا. نحدق فجأة في صورة على غلاف مجلة نيوزداي، ست فتيات بوسنيات صغيرات عدن لفورهن من مخيم للنساء المغتصبات، وجوههن جميلة وفتية ومحطمة. نرى ضياعهن ورعبهن التام. نشعر بخزيهن.

نشعر بقوى تدفعنا. نذهب لمقابلتهن صغيرات وكبيرات في السن، مسلمات، كرواتيات، صربيات، هايتيات، رونديات، أفغانيات، شيشانيات. نجلس في ثكنات مغبرة، مخيمات لاجئين مؤقتة، مراكز تدريب عسكرية. نمسك بالأيادي القوية الراسخة في تراب الأرض للمزارعين التواقين لأراضيهم، نمشي في حقول الشمندر مع امرأة بملابسها المبقعة بالفراولة.

وهي تصف إعدام والديها، نجلس في غرفة حارة في فندق لاجئين مزدحم مع أم وأطفالها الستة وابن يرقد جامدا في السرير لا يستطيع النطق بعد أن قضى ثلاثة أشهر في معسكر حربي. نشاهد امرأة تلو الأخرى ترتجف، تذرع المكان مشيا، تدخن، تختنق، تنتحب بينما يصفن عمليات الاغتصاب الجماعي، الاغتصاب العلني، اغتصاب أمهات، أخوات، جدات. نلمس كيف فقدت هؤلاء النساء موطنهن وهوياتهن، كيف أنهن لا يأكلن أو لا يستطعن التوقف عن الأكل. نسمع كيف أنهن لم يتوقعن هذا أو يردنه، ويبدأ شعور «نحن» الصغير بالتكون. إنه خطر.

ذهبت في سنة 1993 إلى يوغوسلافيا (سابقا) لإجراء مقابلات مع لاجئات حرب بوسنيات. خلال أيامي العشرة الأولى في زغرب، كنت أنام على أريكة في مركز ضحايا الحرب النسائي. أنشئ المركز ليخدم اللاجئات المسلمات والكرواتيات والصربيات اللواتي اغتُصبن وفقدن منازلهن في الحرب. معظم السيدات العاملات في المركز كن ، هن أنفسهن، لاجئات. كن يُدرن مجموعات الدعم ويوفرن إسعافات للحالات الطارئة، يوفرن الطعام، ومساحيق تنظيف الجسم، والأدوية، ولعب الأطفال. كن يساعدن النساء في إيجاد وظائف، ومساعدات طبية، ومدارس من أجل أطفالهن.

عندما نفكر في الحرب، نفكر فيها وكأنها شيء يحدث للرجال في الحقول والغابات. نفكر في القنابل اليدوية والصواريخ الخفيفة. نفكر في لحظة العنف، العاصفة، الانفجار. ولكن الحرب هي «نتيجة» كذلك، حيث لا تظهر آثارها كاملة على مدى شهور، أو سنوات، أو أجيال. ولأن العواقب عادة لا تبث على التلفاز، حيث تفقد الحرب بعد فترة جاذبيتها وتنخفض نسبة إقبال المشاهدين على رؤيتها، تبقى تلك العواقب خفية. إنها التفجيرات، القنابل



في الظلام، هي ما يجعلنا نستمر في المشاهدة. فمادام وجود القناصين مستمرا خارج سراييفو، فإن سراييفو موجودة. ولكن بعد الانفجارات، بعد القناصين، عندها تبدأ الحرب الحقيقية.

نجد الحرب في النسيج الممزق للمجتمع، في موت الثقة، في تحطيم أنماط الحياة اليومية. نجدها في الصدمات والاكتئاب، في الفقر والتشرد والمجاعة. نجدها في عجز وثورة الضحايا، في العنف الجديد: في الجندي المضطرب نفسيا وهو يضرب زوجته، في الفتية المراهقين يخططون منذ بدء حياتهم للانتقام، في الرعب المستمر عند الأطفال.

عندما نفكر في الحرب، لا نفكر في النساء، فأعمال تقديم المساعدات الحيوية وترميم الصدع هي أعمال غير جذابة. هذه الأعمال، كمثل معظم أعمال النساء الأخرى، منخفضة الأجور، لا تنال حقها من التقدير، غاية الصعوبة في التحقيق. بعد الحرب، الرجال عادة ما يكونون محطمين، غير قادرين على العمل. لا تؤدي النساء المهن المختلفة فقط، بل يقمن كذلك بتكوين شبكات السلام، يبحثن في طرق للتداوي والشفاء، يدرسن في المنازل عند تحطم مباني المدارس، يزرعن البساتين في وسط سكك الحديد المهجورة. هن يجمعن الحطام على الرغم من أنهن، عادة، لا يطلقن طلقة واحدة من مسدس.

مسرحية «أهداف ضرورية» مبنية على قصص النساء اللواتي قابلتهن وسمعتهن في البوسنة. لقد كان مجتمعهن، تمسكهن بالحب، إنسانيتهن المجنونة في وجه الكارثة، رفضهن المذهل لمحاولة أو طلب الانتقام، كل ذلك كان ما زودني بالحافز، ودفعني أساسا إلى كتابة المسرحية.

بعد أسبوعي الأول على أريكة مركز ضحايا الحرب للسيدات، حيث أجريت مقابلات كانت تستغرق ما بين ثماني ساعات واثنتي عشرة ساعة يوميا، قدمت ناشطة تدعى راتشيل، شقتها لي في عطلة نهاية الأسبوع. كنت سعيدة ومرتعبة في الوقت ذاته لفرصة التوقف للحظة ومحاولة استيعاب كل الصدمات النفسية والقصص الفظيعة التي سمعتها. بينما كنت مستلقية على سرير راتشيل، أحاول تجنب الصور الفظيعة في رأسي، أحاول تجنيب قلبي مساره الثقيل الآخذ بالنزول إلى قدمي، استوعبت أنني لم أكن نائمة. لم أكن أتحرك أو أفكر. كنت جامدة.

على الرغم من أنني لم أشعر بأي رحمة، شعرت بأن هذا الجمود كان نوعا من الصلاة اللاإرادية، وحيا ونداء لجعل البوسنة مكانا أفضل، لجعل الحرب مهمة، لكن كيف نجعل التدمير مهما؟ كيف نجعل معاناة الناس على بعد أميال مهمة؟ كيف نجعل هذه الدنيا، هذه الحياة بكل غموضها وجَورها مهمة؟

قد يكون هذا هو الهدف من الفن، والمسرح تحديدا، لنختبر ما نختبر، لنرى ما هو أمامنا، لنسمح للحقيقة بالظهور بكل أحزانها ووحشيتها، ففي المسرح نحن لسنا وحدنا في أسرتنا الملطخة بقلقنا. نحن هناك، لهذه اللحظات معا، يوحدنا ما نراه ونسمعه، ويقوينا، كما أتمنى، ما يفتح قلوبنا.

إيف آنسلر



مقاربات فهم «الدراما النسوية»

بحث للدكتور: سيد الإمام

مدخل: تحديد السياقات.

أولا: تولد المجتمع الأبوي والاحتفال بـ «الفالوس»

1 - الانقلاب التاريخي في المجتمع الأمومي.

2 - البنية الطبقية والخطابات الأيديولوجية.

3 - الفالوس في مركزية الخطاب الأثيني.

ثانيا: المرأة في ظل الأبوية الحديثة

1 - الاستعمار وأزمة الضمير الأوروبي

2 - احتياجات السوق وخطاب «تحرير المرأة».

3 - إنتاج الأنا مالكة الجسد والأنا المشيأة.

ثالثا: خطاب النسوية: من تغير المجتمع إلى تغيير الثقافة

1 - إعادة إنتاج الأمومة، واليسار السياسي.

2 - أزمة خطاب النسوية والتوجه ما بعد الحداثي.

3 - السمات العامة للدراما النسوية.

رابعا: «أهداف ضرورية» وسمات الدراما النسوية

1 - إيقاع خبرة العدم وكراهية الذات.

2 - إيقاع الصحوة والاندماج بالطبيعة وجماعة النساء.

3 - إيقاع التعيين الجديد للذات / الواقع.

مدخل: تحديد السياقات

1/1/1: يرجع مذهب «النسوية - feminism» في الثقافة الأوروبية عامة إلى النصف الثاني من عقد الستينيات في القرن العشرين، وقد منح ما عُرف بحركة تحرير المرأة، التي اشتدت تدريجيا في القرن التاسع عشر - وإن يكن على استحياء وتردد - دفعة قوية واستثنائية في الوقت نفسه، بحيث يمكن القول بأنه دفع بالحركة ككل إلى تيار مستقل يكتنفه الغموض. فقد كانت الحركة وثيقة الصلة بالتيارات السياسية/الاجتماعية المعارضة للنظم السائدة، ولاسيما بالأحزاب اليسارية، وعنيت بقضايا مثل التناقضات الطبقية، ومناهضة الحروب، ونزع السلاح النووي، والتمييز العنصري، والتطهير العرقي، إلى جانب المطالب التقليدية في المساواة بين المرأة والرجل في حق التعليم والعمل وترقي المكانة «status» الاجتماعية. ولكن بعد أن استقلت حركة تحرير المرأة بنفسها تحت اصطلاح النسوية، لما يربو على العشرين عاما، بدت أهدافها وغاياتها ضبابية إلى حد كبير، فإذا كانت «جيل جرينهالف» Jill Greenhalgh فيما يتعلق بالممارسة المسرحية، برغم إيمانها بتفرد إبداع المرأة، تعترف بأن المرأة لم تستطع أن تحدد ماهية ما تناضل من أجله، وتشاركها في رؤيتها بعض النساء، فأخريات - فيما تذكر «سوزان» - ينتقدنها، ويرفضن ما يرينه مثالية ضبابية تسعى إلى الحصول على حق ممارسة مسرحية، تكمن جذورها في احتياج اجتماعي وتجربة حقيقية[1].

(١) انظر: باسنت، سوزان - التجريب في مسرح المرأة - ت: د. سحر فراج - القاهرة - إصدارات الدورة التاسعة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - ١٩٩٧- ص٨/٧.



2/1/1: وإذا كانت الضبابية بدت على هذا النحو، رؤية سلبية يتبادلها الطرفان في النسوية، سواء انفصالا عن «احتياج اجتماعي وتجربة حقيقية»، أو اتصالا بهما، فمما يزيدها أن تطرح النسوية – على مستوى آخر – نفسها كأيديولوجية تختص بالمرأة منطلقة من التميز الجنسي في مواجهة الرجل بوصفه آخر معاديا، أو خصما عنيدا يحمل إرثا تاريخيا عميق الجذور، يدمج الكلية الاجتماعية، ويسمها بطابعه الذكري أو الأبوي، ويضع المرأة دائما موضع الاضطهاد، وممارسة العنف بكل أشكاله وصوره الممكنة، ومن هنا وصف البعض أوتوماتيكيا – فيما تذكر «كيسار» – أي اجتماع يحمل اسما نسائيا، أو يؤكد على المرأة، بأنه اجتماع للنساء الشواذ، أي أنهن يكرهن الرجال، أو شواذ جنسيا، ولهذا فالمسرح المرتبط بالمرأة يتحول أحيانا إلى تظاهرات عدائية للرجال أو ضد العلاقات الجنسية السوية[١]. وهذا المسرح الذي بدا عنيفا خشنا يفتقر إلى اللياقة في تهجمه على الرجل، ضاق به قسم من المتفرجات أنفسهن وتحفظن عن فكرته، وسألن صانعاته – فيما ينسب إلى «ماري ماكوسكر – Mary Maccusker» الناشطة في فرقة «مونسترس ريجمنت – monstrous regiment» أو «الفوج البشع» البريطانية – لِمَ لا تتبعن أسلوبا أكثر ديبلوماسية على خشبة المسرح؟ وكانت مثل هذه الأسئلة وما وراءها من انطباعات تبعث على الإحباط، لما تؤكده من غموض الفكر أو التباس أدوات ومناهج توصيله[٢]. ولكن هذا الغموض لا يلبث أن يتجذر مرة ثالثة حين يتراءى في حقل النسوية، فكرا وممارسة، تيار لا يتحاشى فقط الارتباط بأي حركة اجتماعية وسياسية، بل يقاوم التعريف آبيا الاعتراف بوجود حساسية نسائية مميزة، والارتباط بمجموعة

(١) كيسار، هيلين – المسرح النسوي – ت: منى سلام – ص٢٥.

(٢) انظر: جودمان – ليزبث – التيارات المسرحية النسوية المعاصرة – ص١٣.

معينة من الأفكار، ويدعي - فيما تذكر «هيلين» - أنه حين يركز الضوء على المرأة أو يقدم «النوع» كموضوع سياسي أو اجتماعي، فإنه يعبر ببساطة عن وجهات نظر شخصية[1].

1/2/1: والواقع أن الضبابية التي تخيم على حقل الفكر النسوي وما فيه من ممارسة إبداعية عامة ومسرحية خاصة، تتطلب بحد ذاتها تفسيرا، قبل بحث التيارات الممكن أن ينطوي عليها، لاسيما أن منها ما يتصل صراحة بما يعد جذورا، وكلاهما يحيل إلى السياق التاريخي بما يثيره من أسئلة على مستوى الأحداث الكبرى، والفعاليات التي واجهتها تبريرا لها أو اعتراضا عليها. ففي هذا السياق لفظت «الحداثة modernism» أنفاسها الأخيرة بإغراق الأمل في تغيير العالم على نحو ما لاح مقترنا باليسار، وتكشفت في المقابل أفكار «ما بعد الحداثة post-modernism»، في الرؤى والأدوات والمناهج وأساليب تنظيم العمل، مما يعد مدخلا لتفسير الاختلاف بين بداية «النسوية»، في الفكر والأدب والفن، وبين مساراتها المفتتة، التي بدت بعد «1968». وقد كانت «النسوية» - على مستوى آخر - تجسيدا لنمو كيفي مطرد بالأنا المرأة «النوع - الجنس»، التي تحاول التعبير عن نفسها مستشعرة أزمة وجودها، سواء انكفأت فيها أو تمردت عليها، مشتبكة في الحالتين بدوائرها وما تعين فيها من أدوار اجتماعية، اتصالا وانفصالا في الوقت نفسه، بتغير البنى الاقتصادية.

2/2/1: ولكن لا ريب في أن الوعي الكيفي بالأنا الأنثى «النوع - الجنس»، في إطار «النسوية العامة» ، يستدعي الوعي - في المقابل - بالأبوية أو «الذكورية»، باعتبارها النقيض الحتمي والتاريخي، الذي تستعيده دائما - في

---

(١) انظر: كيسار، هيلين - المسرح النسوي - م. س - ص٢٥، وراجع من ص٢٢.



الوقت نفسه - في خطابها، بل وتكاد تفقد قيمتها تميزا واستقلالا من دونه. غير أن الوعي بالأنا المرأة المستقل، بلا انخراط في علاقة تبعية، سرعان ما يغوص في أخيلة وأعماق المجتمع الأمومي - التي يسترها بالقراءة والتثقيف المتاح - من تاريخ ما قبل التاريخ، حيث كان ما يعرف بنمط إنتاج المشاعية البدائية. فبنهاية «الأمومية» ولدت «الأبوية»، في سياق عملية تاريخية بالغة التعقيد والتركيب. ولا غرو أن فهم «النسوية» - بالتبعية - يظل مرهونا بالعودة إلى نمط حياة المشاعية البدائية، والجذور التاريخية التي تولد فيها المجتمع «الأبوي»، بوصفه موضوع رهانها لتغيير ثقافته، ويتطلب استدعاء السياق الذي تولدت فيه، وكشف وضعا للمرأة لا يخلو من وعي الالتباس، ويتفجر بتناقض جوهري ذي طبيعة «أنطولوجية ontological» بين «الحرية - التشيؤ».

أولا: تولد المجتمع الأبوي والاحتفال بـ «لفالوس»

1- الانقلاب التاريخي في المجتمع الأمومي

1/1/1: اقترن المجتمع «الأمومي» في السياق التاريخي، بنمط إنتاج المشاعية البدائية، الذي عاشه الإنسان على جمع الثمار من الطبيعة مباشرة وادخارها، وعملية الصيد التي بدت كأنها دفاع عن النفس في شكل اعتداء على الحيوان، فبدا جزءا من الطبيعة متوحدا معها، يمارس الجنس ملبيا نداء غريزيا كما يلبي حاجته إلى الطعام والشراب. ولم يكن الرجل يسائل دوره الإيجابي في تجديد خلايا وجوده الاجتماعي بالذرية، ونظر إلى عملية الحمل والوضع كما ينظر إلى إثمار الأشجار، كظاهرة مغلفة بأسرار غامضة، فجثم للطبيعة وللمرأة معا، يتعبد لأي جزء منهما بوصفه

«فتشا fetish» يعكس «روح الطبيعة الكلية وراءه»، وتولد في الوعي الإنساني بنى فوقية تسودها آلهة أنثوية من ناحية، وتسلم بنسبة الذرية إلى المرأة/ الوالدة، من ناحية أخرى. وكان هذا الإنسان ينتزع أداة الصيد مباشرة من أفرع الأشجار التي تفتقر إلى الشكل المحدد المتماسك الثابت في الوقت نفسه، مرة لأنه لم يصنعها وفق تصور محدد، ومرة لأنها عرضة للتحطم الدائم في أثناء العمل بها.

2/1/1: وبمضي الوقت نما الوعي الإنساني بالشكل، وأكسبه نوعا من التحدد النسبي، حين حول فرع الشجرة الخام إلى رمح، ولكنه ظل يفتقر إلى التماسك والثبات، واتسم بنوع من العرضية وقصر الأجل، والقدرة على الاختباء والظهور المفاجئ، فتخلقت في مخيلة الإنسان صور مماثلة عن عالم الأرواح والعفاريت والجن التي تقترن بكل الأشياء، وتبدو كأنها ظلالها التي تختفي وتظهر بتغير علاقتها بضوء الشمس. وهكذا أضفى الإنسان حيويته الكامنة، على الطبيعة حوله، وأكسبها ضربا من التحديد النسبي، بعد فيوض الكل الطبيعي والاجتماعي والروحي الكامن وراء أي جزء من أجزائها، على نحو ما تجسدت في «عبادة الفتش fetishism»، فلم تكن هذه التصورات الأولى عن المجهول أو القوى الغيبية إلا «نتيجة ردود الأفعال الغريزية المثيرة، ردود فعل الإنسان البدائي الساذج على المصادفات التي لا نهاية لها في الواقع المحيط»[1].

1/2/1: على أن الثورة التاريخية التي قلبت المجتمع الأمومي رأسا على عقب، قد ترافقت مع اكتشاف الزراعة، وتولدت في الوعي بتراكم الخبرة

---

(١) غاتشيف، جورجي - الوعي والفن - ت: د. نوفل نيوف - عالم المعرفة - الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد ١٤٦/ ١٩٩٠ - ص ٣١، وراجع من ص ١٩.

المعرفية في إطار العلاقة بالطبيعة والمرأة معا، فمع الزراعة أمكن الإنسان أن يعي العلاقة بين البذرة وتربة الأرض وريها بالماء، والدور الذي تقوم به هذه العلاقة في إخصاب الأرض وإثمار الأشجار، وبالتبعية أدرك كيف يبذل جهدا إيجابيا بعملية استخلاص البذور، ودفنها في التربة وريها ورعايتها، إلى أن تؤتي أكلها بالإثمار بعد حين. وفي المقابل تجاوز الوعي نفسه امتثاله لكلية وجوده الاجتماعي المرهون بسر المرأة المغلق على الرحم وإنتاج الذرية، وأدرك أنه يقوم - من خلال ممارسة الجنس معها - بدور مماثل لما بذله في الأرض من جهد، ولولا جهده لما كان الإنجاب، فأماط اللثام عن أسرار الخلق والتجدد في الطبيعة والمجتمع، ونفض عن ذهنه تصوراته التي جعلته يجثو تحت قدميها ويعبدها، وينشئ لها المعابد ويصوغ الآلهة على مثالها، فتشكل وعي يتجاوز كلية المجتمع الأمومي.

2/2/1: انطلق الإنسان بوعيه المتجاوز المترافق مع اكتشاف الزراعة، في ثورة هائلة يحطم علاقات الإنتاج القديمة الممتثلة للطبيعة ويحطم - في الوقت نفسه - الأبنية الفوقية بما تنطوي عليه من آلهة نسائية، وما تستدعيه من عبادات وطقوس، ليفرض - من بعد - هيمنته التاريخية على المرأة والطبيعة معا، وينشئ المعتقدات التي تسودها الآلهة الذكور. وترافقت هذه الثورة - من ناحية ثالثة - مع اكتشاف النار وإمكان صهر الحديد، فاستطاع الرجل أن يصنع منه أدوات ذات أشكال أكثر ثباتا وتماسكا، مثل الفأس والمحراث اللذين بسطا إرادته ونفوذه على مساحات متعاظمة من الأرض، واستطاع استئناس بعض الحيوانات وترويضها في الزراعة[1]. ولا شك في أن الوعي الذي يتجاوز نفسه بتراكم الخبرة المعرفية، ويتجاوز كلية

(١) راجع: رايلى، كافين - الغرب والعالم / ج١- ت: د. عبد الوهاب المسيرى، د. هدى عبد السميع - عالم المعرفة - الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ع٩٠ /١٩٨٥- ص ٤٨ :٦٠.

وجوده الاجتماعي بقوانينه التي تشكله وقواه المؤثرة فيه، كان كامنا وراء الممارسات التاريخية المفصلية، التي حولت بالمضطهدين، أساليب الإنتاج من المشاعية البدائية إلى العبودية، إلى الإقطاع إلى الرأسمالية كما يرصدها بي نيكتين[١]، ويمكنه أن يتجاوز الرأسمالية بما لها من قدرة على تجديد نفسها، وتحصين أبنيتها ولو بالقوة.

2- البنية الطبقية والخطابات الأيديولوجية

1/1/2: لقد تواكب مع الانقلاب التاريخي، تغير جذري سواء في علاقات الإنتاج، أو في علاقة الرجل بالمرأة، فمن ناحية تبلورت فكرة «الملكية» بالسيطرة على مساحة الأرض واجبة الحماية بما في جوفها من ثروات طبيعية، أي بسط النفوذ على مجالات المادة الخام، إضافة إلى ملكية وسائل الإنتاج. ومن ناحية ثانية نشأ مفهوم العائلة التي تنتمي إلى الرجل، وتصبح فيها المرأة/الزوجة بمنزلة «مادة خام ووسيلة إنتاج وقوة عمل» معا، سواء للمتعة، أو الذرية التي تحمل اسمه أو ينقل إليها ما يملك من بعده، وتحددت أدوارها الاجتماعية داخل البيت باعتبارها قوة عمل تقوم على خدمته ورعاية أبنائه، مقابل تكفله بحاجاتها. وفي ضوء هذه الأدوار فرضت على المرأة الحماية المماثلة لما فرض على الأرض، وتحدد حرم وجودها في «البيت» بعد أن كانت طليقة في الطبيعة تجمع ثمارها وتلبي نداءها مع أي رجل، بلا تبعية له، وتحدد حرم الأرض برسم الحدود، لكن «الملكية» تداعت – على مستوى آخر – إلى تقسيم المجتمع نفسه إلى من يملكون، ومن لا يملكون، فظهر مفهوم الطبقية مقترنا بالصراع، سواء أكان حاضرا أو

(١) انظر: نكتين، بي – أسس الاقتصاد السياسي في الاشتراكية الماركسية – ت: خيري حماد – القاهرة – الدار القومية للطباعة والنشر – ١٩٦٦- ص ٤٠ وما بعدها.

مؤجلا، صريحا أو ضمنيا، صارخا أو خافتا، داخل الجماعة الواحدة أو بين الجماعات المختلفة. وقد نمت على الوجه الآخر من أسلوب الإنتاج شبكة - تضيق أو تتسع، تقل أو تزيد تعقيدا وتداخلا أو تبسيطا - من العلاقات الاجتماعية تتباين فيها الأدوار، تتقاطع وتتعارض، تتكامل وتتوافق، نحو تشكيل فئات، وجماعات، وطبقات اجتماعية متميزة، ولكن تعود - وفقا لـ «جولدمان» - لتتحدد وفق وظيفتها ودورها في عملية الإنتاج من جانب، وبغيرها من الطبقات أو المجموعات من جانب آخر[1].

2/1/2: ولا شك في أن الوعي باختلاف الطبقات، وما بينها من علاقات أدى إلى شحن كلمة طبقة «class» بمضمون دال على تدرج المكانة الاجتماعية وتباين الوظائف والأدوار في عملية الإنتاج وعلى علاقات نوعية متعارضة أو متوافقة مع الغير، بما يستدعي تباينات في مستويات المعيشة، وأنماط الاستهلاك، تستدعي التعصب والانغلاق، أو التحالف والصراع، وكل أولئك لم يكن إلا محصلة لتراكم الخبرات المعرفية بالعلاقات الاجتماعية بين جماعات متباينة المصالح والأهداف فخرجت لفظة «class» عن معناها القديم الدال - في المنطق والفلسفة - على الفرق والجماعات في الفصول الدراسية والكليات، وصارت تستمد مضمونها ومعناها من التقسيمات الاجتماعية، وتدل - فيما يقول ريموند وليامز- على وعي بطبيعة المتغيرات وتسجل تغيرا فيما اتخذ من مواقف نحوها[2]، أو أصبحت أداة لفهم وقراءة خريطة الوجود والعلاقات الاجتماعية.

---

(١) انظر: جولدمان، لوسيان - العلوم الإنسانية والفلسفة - ت: يوسف الانطكي - المشروع القومي للترجمة - القاهرة المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٦- ص ١١٥.

(٢) وليامز، ريموند - الثقافة والمجتمع - ت: وجيه سمعان - الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ع٥/ ١٩٨٦ - ص٩.

1/2/2 ومع انقسام الجماعات الإنسانية، إلى طبقات بعضها يسعى إلى تعظيم قوته وزيادة رقعة نفوذه بالتوسع في الملكية، وبالتبعية يجيز العدوان - متى شعر بالقوة وامتلك أسبابها - على حدود الآخرين، أمكن ظهور الخطابات الأيديولوجية، التي تحض على تعاون أبناء الجماعة في عملية الإنتاج، وامتصاص السخط الكامن بينهم من التناقض الطبقي والالتفاف حوله، نحو التضامن في مواجهة عدو مشترك، سواء في الداخل أو في الخارج، وتوليد العواطف والمشاعر المشتركة بين أبناء الجماعة التي تعيش في الحيز الجغرافي نفسه، بوصفه التجسد المادي لوجودهم التاريخي. فمما يتفق عليه الباحثون أن الأيديولوجية هي مجموعة القيم الأخلاقية والمثل العليا والمعتقدات الدينية والأفكار السياسية والاجتماعية التي تنطوي على مفاهيم خاصة عن الإنسان والمجتمع والشرعية القانونية والسلطة، تؤمن بها أو تعتنقها وتتحيز إليها جماعة إنسانية أو طبقة أو حزب، وتؤثر في أسلوب تفكير الأفراد المنتمين إليها، وطريقة تجاوبهم مع مستجدات الواقع، والأحداث المختلفة التي يشهدها السياق التاريخي لوجودهم، وهذه المجموعة تكشف عن صفة النسق أو «المنظومة - system»، بحيث يرتبط بعضها ببعض ويؤثر أي منها في الآخر، لا بصورة عشوائية فجة، بل في بناء متماسك[١]، مما يسحب عليها صفة البنية الأيديولوجية المتغيرة في السياق التاريخي.

2/2/2: ويشدد بعض الباحثين على إبراز الجانب السلوكي، ويركز على الفعل الاجتماعي الذي يصدر عن الأفراد أو الجماعة أو الحزب أو الطبقة، ويتجلى فيه النسق الأيديولوجي، بما يمنحه كثافة فيزيقية وشرعية

---

(١) انظر على سبيل المثال: المعجم الفلسفي المختصر - ت: توفيق سلوم - موسكو - دار التقدم - ١٩٨٦- ص٨٠، وأيضا: د. صلاح قنصوه - نظرية القيمة في الفكر المعاصر - القاهرة - دار الثقافة للنشر والتوزيع - ١٩٨٦- ص١٠٣، ١٠٤. وأيضا: د. محمد محمود ربيع - الأيديولوجيات السياسية المعاصرة - الكويت - شركة كاظمة للنشر والتوزيع - ١٩٧٩ - ص ١٩.

في الوقت نفسه، ويكشف عن درجة التجاوب والتلاحم الممكنة بينه وبين العلاقات الاجتماعية بين الأفراد في نمط حياتهم الذي ينظم وجودهم، وذلك على نحو ما يشدد «كارل سي وينستون»[١]، مثلما يؤكد «لوسيان جولدمان» على أهمية النسق الأيديولوجي، وتأثيره في سلوك الطبقة وخياراتها في المواقف العملية[٢]، وكذا يؤكد أصحاب نظرية الثقافة - وإن كانوا يصفون النسق الأيديولوجي كتحيز ثقافي - على هذا التجاوب والتلاحم ويعتبرونه شرط الانسجام «compatibility condition» أو التساند بين العلاقات الاجتماعية، والتحيز الثقافي، بما يدفع نمط الحياة إلى النماء والاستمرار[٣]، ولا يختلف «سارتر» مع هذا الشرط، وإن وصفه بالمشاركة الإرادية الواعية عبر الأفعال المنتجة للنسق والعلاقات الاجتماعية، وإن كفت الأفعال عن هذا الإنتاج تندفع الطبقات والجماعات إلى التحلل والتفكك[٤]، ولا تشدد مراجع أخرى مثل هذا التشدد على التلاحم بين الفعل الاجتماعي والنسق الأيديولوجي، وإن لم تنفه مثلما يفعل «وبستر» في قاموسه[٥].

3/2/2: ومن المرجح أن عنصر الإيمان بالنسق الأيديولوجي، أو اعتناقه ودوره المرجعي في أسلوب التفكير، وكمونه خلف الفعل كدافع، يؤكد من ناحية ثانية أن النسق موضع اتفاق ضمني عام، كما يرد في قاموس «أكسفورد»، ويكشف أهمية الجوانب النظرية مع الجوانب التطبيقية، كما

(١) د. محمد محمود ربيع – م. س – ص١٦.

(٢) انظر: جولدمان، لوسيان – العلوم الإنسانية والفلسفة – ت: يوسف الأنطكي – القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة – ١٩٩٦ – ص١٠٥.

(٣) انظر: تومبسون، مايكل وآخرون – نظرية الثقافة – ت: د. علي سيد الصاوى – عالم المعرفة – الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – ع ٢٢٣ /١٩٩٧ – ص ٣٣.

(٤) انظر: د. زكريا إبراهيم – دراسات في الفلسفة المعاصرة – القاهرة – مكتبة مصر – ب. ت – ص٥١٣،٥١٤.

(٥) انظر: محمد محمود ربيع – م. س – ص١٥.

يرد في دائرة المعارف البريطانية[١]، وبذا يصبح النسق الأيديولوجي - عبر الاعتراف الاجتماعي الضمني أو الصريح به - قادرا على التعبير عن نفسه في الخطابات اليومية، والإعلام والدعاية والتوجيه في مجالاته وأجهزته الممكنة، ممتلكا لإمكانية تجنيد الجماهير وتسيير إرادتها والتحكم فيها، مما دعا الباحث «مصطفى رجائي» إلى القول بأن: الأيديولوجية ما هي إلا نظم مجنّدة للمعتقدات، متفقا مع «تالكوت باراسونز» في اعتبار عنصر إثارة وتوجيه المشاعر والعواطف، أحد أبعاد الأيديولوجية [٢]، وفي السياق نفسه اعتبر «روي ماكريدس» قابلية الأيديولوجية على الامتداد والانتشار، إحدى سماتها الرئيسية[٣]. ويبدو النسق الأيديولوجي - من ناحية أخرى - مركبا يقوم بتفسير العالم ونمط الحياة وتبرير ما يتبدى للجماعة من مصالح وأهداف سياسية وطموحات اقتصادية مدافعا عنها، ومحتفظا بها، وهكذا يظهر النسق كحاجة - فيما يقول «رينيه آلان» - إلى تبرير أهداف ومخططات معينة لغايات متصلة بالمصالح، ويعتبره «جورج مونرو» مصنعا كغيره من المنتجات الصناعية لتلبية حاجات، ويبدو كعرض ذهني، ومطلب عاطفي[٤]، كما أن النسق وما ينشأ عنه من خطابات نوعية في مجالات الدين والقانون والسياسة والاجتماع والإعلام... الخ، لا يمكن أن يكون حياديا، أو غير مبال بالسلطة، بل يستخدم في الوقت نفسه من أجل الوصول إلى السلطة السياسية وتثبيت استقراره[٥].

(١) انظر: د. مجدي وهبة - «أية أيديولوجيا؟» - م. فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - م٥/ع٤/ ١٩٨٥ - ص٣٤.
(٢) انظر: د. مجدي وهبة - م.ن - ص٣٥، وأيضا: د. محمد محمود ربيع - م. س - ص١٦.
(٣) انظر: د. محمد محمود ربيع - م. س - ص١٦،١٧ .
(٤) انظر: فاديه، ميشيل - الأيديولوجية/وثائق من الأصول الفلسفية - ت: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي - بيروت - دار التنوير للطباعة والنشر - ١٩٨٢- ص٢٠.
(٥) بيترستيرن، يوزف - «حول الأدب والأيديولوجية» - ت: باهر الجوهري - م.فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب -- ع٥/ ع٣- ١٩٨٥- ص١٦.



4/2/2: غير أن الخطاب الأيديولوجي مثلما يقوم بتفسير العالم وتبرير نمط حياة الجماعة أو الطبقة الاجتماعية، والإشادة بمحاسنه، وتبرير المصالح الاقتصادية والامتيازات الاجتماعية نحو تحسين أوضاع الجماعة في البنية الكلية للمجتمع، قد يقوم أيضا بإخفاء هذه المصالح والانفلات منها والمناورة عليها، والتضليل عنها بشكل أو بآخر، ولحساب المصالح نفسها، فيما يقول «كارل ياسبرز»[1]. ومن هنا تولد ضد الخطاب الأيديولوجي اتهامات بالاستغراق في الكذب، وعدم الأمانة والارتكاز إلى الوهم وتشويه الحقائق، أو مفارقة الواقع، والانطواء على أفكار لا صلة لها به، أو تحرّف تجربته بشكل ما في الوعي، وهو ما يفقد الأيديولوجية - من ناحية ثانية - شرط الانسجام والتلاحم بين نسق الأفكار والعلاقات الاجتماعية، فلا تظهر أو «تتموضع - objectify» في الفعل والسلوك. ولقد أخذ «جولدمان» فيما يبدو- هذه الاتهامات التي تعلقت برقبة الأيديولوجية في اعتباره، ورأى أنها ترجع إلى الضمير الأيديولوجي ذلك المصطلح الذي يكتسب مصداقيته بدقة كلما اتسم بطابع اجتماعي مركّز، تؤدي فيه المصالح المادية دورا أساسيا[2]، ومن ثم اعتبر الأيديولوجية منظورا جزئيا أحادى الجانب مشوها للوعي، وليست نظرة شاملة متلاحمة للعالم، وآثر عليها مصطلح «رؤية العالم vision of world» الذي يستدرك ما قد يفوتها من شمولية المنظور للعالم، وتلاحمه مع الواقع[3]، ولا غرو أن يتسم خطاب «النسوية» بمختلف سمات الخطاب الأيديولوجي.

(١) انظر: فادييه، ميشيل - م. س - ص٢١.

(٢) انظر: د. صلاح فضل - منهج الواقعية في النقد الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨ - ص٢٤٣،٢٤٤.

(٣) انظر: د. جابر عصفور - نظريات معاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص١١٤.

3- «الفالوس» في مركزية الخطاب الأثيني

1/1/3: لقد مال المجتمع البشري منذ أدرك الملكية والبنية الطبقية، إلى إنتاج خطابه الأيديولوجي وأدواته المعنوية والقمعية معا، فمع تولد أفكاره ومفاهيمه عن العدالة والرغبة في عقاب الأعداء، والانتقام أو الثأر منهم، للمحافظة على النظام، أو باسم الوطنية أو وحدة العشيرة والقبيلة، ظهرت الحاجة «إلى زعيم ينظم شؤون الدفاع ووسائل المعيشة، وبذلك ترددت الفكرة الأولى عن السلطة السياسية»[١]، واقترنت السلطة بأجهزة القمع كآليات ضبط بنيوية، مثل الشرطة والجيش والقضاء والسجون، مما استدعى فئات التكنوقراط كل في مجال تخصصه، بينما تولت الدولة الإنفاق عليهم من حصيلة الضرائب[٢]. ولم تكن هذه الأجهزة إلا تجسيدا في مستوى الوجود الاجتماعي لأنساق الأفكار والمفاهيم والقيم التي تحمي الممتلكات والمرأة معا، من منظور الطبقة السائدة، كمفاهيم السرقة والاغتصاب والعدوان والانتهاك، ومفاهيم العفة والشرف، أو الصون والعفاف، وثنائيات «الخير - الشر» و«الفضيلة - الرذيلة» و «الحلال - الحرام» و «الممكن - المستحيل»، فصارت حدود الملكية حدودا سواء كانت للقيم الأخلاقية، أو للشرائع الدينية، أو لنصوص القانون.

2/1/3: وفي السياق نفسه، صارت «المرأة» مجالا تتكشف فيه منعة الأفراد والجماعات والشعوب والطبقات ورفعة شأنها، أو ضعفها وذلها وامتهان كرامتها، وهي البضاعة الأكثر رواجا في تداعيات الحروب والتقسيم الطبقي، من السبايا وأسواق النخاسة، إلى عوالم البغاء. وعلى مستوى آخر، لم تعانِ المرأة ألوان القهر والاضطهاد، والعنف المنظم ضدها، بشكل سافر، سواء بدنيا أو جنسيا

(١) انظر: د. عاطف وصفي - كوندرسيه - نوابغ الفكر الغربي - القاهرة - دار المعارف - ع ١٨- ب. ت - ص ٤٨.
(٢) انظر: نكتين، بي - م. س - ص١٦٢.



- في الأغلب الأعم - إلا بانتمائها إما إلى شعب مقهور قد تتطور أيديولوجية قهره واستغلال مقدراته ونفيه عن شرط الحياة الكريمة، إلى أيديولوجية تمييز عنصري وتطهير عرقي، أو بانتمائها إلى طبقات مطحونة ومهزومة اجتماعية. وقد كان المجتمع الإغريقي القديم الذي تعد ثقافته قاعدة بناء الثقافة الأوروبية الحديثة، بدءا من عصر النهضة، الذي توفر على إحيائها فسمي بعصر «renaissance»، تجسيدا لأوضاع المجتمع الأبوي وخطابه بما استنته من أدوار اجتماعية للمرأة، تحت حمايته، وفي مدى هيمنته.

1/2/3: فلقد كان مجتمع اليونان، يضرب الرق على أسرى الحرب، خاصة النساء والأطفال، ولم يقتصر على استرقاق الأفراد واستعباد الأسرى، بل كثيرا ما أدت الحروب إلى استرقاق شعوب كاملة. و«لم يكن استرقاق الأجنبي الأسير أو المقهور في حرب، عملا مباحا فقط، بل كان من وجهة نظرهم - فيما يقول «وافي» - واجبا قوميا وإنسانيا، ولم يكن اليونانيون ينظرون إلى الحروب التي كانت تؤدي إلى هذا الاسترقاق، نظرتهم إلى أمور مشروعة فقط، بل كانوا يعدونها فريضة يجب عليهم أداؤها نحو أوطانهم. وفي موضع آخر يضيف أن اليونانيين أطلقوا على الشعوب الأخرى لقب البرابرة - مما يعد تجليا مبكرا للتمييز العنصري - كما أن كبارهم وأشرافهم استباحوا أعمال القرصنة والإغارة على السفن الأجنبية في البحار وعلى المدن الساحلية، لا استيلاءً على خيراتها فقط، بل استرقاقا لما تناله أيديهم من نساء ورجال وأطفال، وألفوا لهذا العصابات وزودوها بالسفن والسلاح، واعتبروه مهنة العظماء[1]. ومن ناحية ثانية سنوا القوانين التي تحيط ملكية المواطنين بسياج قوي من الحماية، وفرضوا عقوبات

(١) د. علي عبد الواحد وافي - الأدب اليوناني القديم - ص٣٠، وانظر ص٣٢، ٤٥.

قاسية على الغاصب وسارق المنقول والمعتدي على الملكية الزراعية، وأضفوا على حدود بعض الملكيات القداسة الدينية، واعتبروا الاعتداء عليها اعتداء على الإله الذي يحرسها، وعلى الرغم من استنكار الفلاسفة للاعتداءات الداخلية بين المدن اليونانية فإن جهودهم تبددت وبقيت الحروب الداخلية بما يتبعها من استرقاق أيضا. وكان الفقير المدين، يضطر إلى أن يخضع للاسترقاق - وربما أبناؤه وبناته وزوجته - لحساب الدائن، أو يضطر بما له من سلطة عليهم، إلى أن يبيعهم بنفسه، ليوفي دينه أو لينتفع بثمنهم[١].

2/2/3: ولا غرو أن يكون الإله «ديونسيوس Dionysus»، أكثر الآلهة شعبية بين أهل اليونان وعناية بالاحتفال به، فلقد مثل لديهم جميع قوى الإخصاب في الطبيعة، وكان بمنزلة الإله الريفي الذي يرعى الخضرة والنماء، ويحمل لقب حامي الأشجار، كما يحمي كل المزروعات وكل الخضراوات، ولاسيما الفاكهة، وإن ارتبطت به «الكروم» واعتبروها الهدية التي جلبها لمصلحة البشر، واخترع منها النبيذ الذي اعتقدوا أنه خلصهم من الألم والمتاعب وجلب لهم المتعة والسرور وألوان المرح. وعلى مستوى آخر كان رمزه، عضو التذكير «فالوس - Phallus»، بالغ الأهمية في طقوس عبادته، فصنعوا له مسخا كانوا يرفعونه عاليا في المواكب إلى معبده، بينما تتقدمه عذراء مزينة بالمجوهرات الذهبية وعلى رأسها السلة المقدسة بما فيها من فطائر القرابين[٢]. إنها زفة الفالوس الذي رسم صورة «هيلين» وجند شعب اليونان لأكثر من اثني عشر عاما في حرب طروادة، كي يستردها ويداوي كرامته من «باريس ابن بريام» في ملحمة «الإلياذة»، ورسم في ملحمة «الأوديسا» «بنيلوب» وهي تدبر حيلها لإبعاد الراغبين فيها، انتظارا لزوجها «أوديسيوس» طوال المدة نفسها.

(١) انظر: د. علي عبد الواحد وافي - م. ن - ص٤٥، ٣٣.
(٢) انظر: د. أحمد عتمان - الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا - ص١٨٤-١٨٦.

ثانيا: المرأة في ظل الأبوية الحديثة

1- الاستعمار وأزمة الضمير الأوروبي

1/1/1: إن تاريخ المجتمع البشري يمكن اختزاله وتحريفه في الوقت نفسه من منظور«النسوية»، بوصفه صفحات متتابعة بين دفتين في أولاهما «هيلين» الإلياذة، وفي ثانيتهما «بنيلوب» الأوديسا، وبينهما تنويعة ملونة من صور المرأة الملحقة بعالم الرجل، هاربة منه خائنة له، أو باقية ممتثلة فيه لأدوارها في البيت والفراش كأداة عمل مستلبة الهوية المستقلة والوعي الذاتي، وبالتالي يمكن التعبير عنها بالوكالة ودمجها في تصورات الرجل نفسه عنها. فوفق هذا المنظور يقول «فهمي»: منذ طرح الرجل سؤال التعين لماهية المرأة، ثم راح يجيب عنه وحده بالوكالة، وفق تصوراته، وينتج صورا تهدف إلى وضع تراتبية اجتماعية وبيولوجية، ظلت المرأة خاضعة لمحاولة «التدجين» التي تفرضها ثقافة المجتمع الذكوري في جميع مجالاتها، بقوة هيمنة تحرم المرأة حرية توصيل أفكارها بشكل علني، وتحرمها كذلك من حرية التفكير[١]. غير أن هذه العملية لا تلبث أن تكشف عن زيفها باعتبارها عملية «أدلجة» مقصودة، أو امتثالا لخطابها الممكن، بإزاء حقيقة أن القهر والاستنزاف والاستغلال و«التدجين»، وطمس الهوية واستلاب الوعي بالذات، وفرض الصمت مقابل التعبير بالوكالة، قد واجهته – في التاريخ نفسه – طبقات وشعوب وأعراق، من دون تفرقة بين رجال ونساء. ولم يكن المجتمع الأوروبي الحديث والمعاصر، أفضل حالا، بل تمخض عن أوضاع شائكة ملتبسة بل ومراوغة، قياسا إلى صراحة ووضوح ما قبله،

(١) د. فوزي فهمي – «كلمة رئيس المهرجان/المرأة وثقافة الاضطهاد» – إصدارات الدورة التاسعة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – ١٩٧٧.

سواء في مستوى تكوين «الطبقات» وتحديد مكانة «المرأة» وأدوارها، أو في مستوى إنتاج الأفكار التي تبرر وتفسر، أو تنقد وتغلي بالسخط مثل خطاب «النسوية»، منذ نشأته على أنقاض مجتمع الإقطاع، في ترافق مع الثورة الصناعية الأولى، وانفجار الثورات البرجوازية.

2/1/1: فالثورات البرجوازية أيا كان أسلوبها في تغيير طبيعة السلطة، تبنت جوهريا شعارات «الحرية - الإخاء - المساواة»، كأنها تقيم قطيعة معرفية وبنيوية فيما بينها وبين المراحل التاريخية السابقة عليها، وتعد بعهد جديد يأخذ بالقلوب والألباب، وبدت أوروبا في القرن التاسع عشر كأنها حجر زاوية في بناء عالم جديد بوصفها السيد المعطاء الذي يعتمد عليه العالم سياسيا وتكنولوجيا، وتزايد لديها شعور قوي بالثقة بالنفس، وإحساس بأن الله يقف بجانب التقدم. ولم يكن المجتمع الصناعي عاجزا عن تذليل صعابه الأولى، وحل ما ينشأ فيه من تناقضات اجتماعية، بل إن المستضعفين شعروا بأن حياتهم يمكن أن تتحسن، ولم يخب أملهم - فيما يرى راسل - فقد أدى توفير التعليم الشامل إلى إيضاح الطريق المثلى التي يستطيع بها الناس تحسين أوضاعهم، إذ كان في إمكان من لا يملكون المركز الاجتماعي في مثل هذا المجتمع أن يحصلوا على مراكزهم بالمعرفة والقدرة[1]. ومن ناحية أخرى يقرر أحد كتاب الثورة الفرنسية، أن جنود الثورة الذين طردوا - وهم حفاة مهلهلو الثياب - الرجعيين الصلفين من أرض فرنسا، لم يكونوا يقاتلون من أجل قضية قومية فقط، بل من أجل قضية كان الناس يدركون في غموض أنها قضية الجنس البشري عامة، ففكرة الثورة - برغم ما فيها من فجاجة ونقص من نواح عدة - كانت فكرة

(١) انظر: راسل، برتراند - حكمة الغرب/ج ٢- ت:د. فؤاد زكريا - عالم المعرفة - الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ع٧٢ - ص٢٨٩- ٢٨٧.

تنطوي على إدراك مجموعة من الحقوق يجب أن يشترك فيها جميع الناس. ولكن ما لبث أن ذوت هذه النزعة العالمية، فيما يعلق «هوبسون»، أمام حركة الإحياء القومي القوية، مؤكدا أنها تحولت حتى في الدوائر الضيقة للطبقة المثقفة، من مثل أعلى يثير في النفس الحماسة إلى عاطفة فاترة[١].

1/2/1: والواقع أن الآمال التي رافقت المستضعفين نحو تحسن الأوضاع، والغموض الذي رافق خطى الجنود الحفاة مهلهلي الثياب، نحو إدراك «الحقوق» السليبة، من وراء طرد رموز الإقطاع، لم تكن إلا وليدة الخطاب الأيديولوجي الذي تبنته قيادة الثورة، بشعاراته الكلية المبتسرة القادرة – في الوقت نفسه – على إثارة مشاعر الكتلة الشعبية وتجنيدها وراءها، ودمجها من ناحية أخرى في جبل الجليد الذي كان أكثره قارًّا تحت السطح. وكان المارد الرابض تحت سطح البحر هو النظام الرأسمالي الجائع دوما لإنتاج السوق والعمل على فتحها والهيمنة عليها والصراع في غير رحمة من أجلها، الشره للهيمنة على مصادر المواد الخام، وتكتيل رؤوس الأموال، وهو المعنى الحرفي لاسم «Capitalism»، بينما يستحث تطوير تكنولوجيا الإنتاج ويوهم أن مصلحته هي مصلحة الكل العليا في «الوطن أو القومية»، وفي المقابل يشعل غواية الاستهلاك، ويخفض الأجور ما استطاع، ويزيد أسعار السلع، ويتمتع بحق الاستغناء عن العمالة وتقليصها، كلما واتته الفرصة من تحسن وسائل الإنتاج، أو ترنح في أزمات «كساد السوق» التي اتخذها مجالا وحيدا لتحديد «القيمة».

(١) هوبسون، ج ا – الإمبريالية – ت: عبد الكريم أحمد – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر – ب. ت – ص١٣.

2/2/1: وإذا كانت البرجوازية الأوروبية، تمكنت من توحيد أسواقها الداخلية بما طرحه مفكروها من أفكار ومفاهيم عن القومية «nationalism»، فإن مصالحها الاقتصادية دفعتها إلى التوسع والاقتتال فيما بينها من ناحية، وخارج حدودها من ناحية أخرى، حول دوائر النفوذ ومصادر المواد الخام، والأسواق الممكنة، فتفجرت معها ظاهرة الاستعمار «colonialism» وما رافقها من إمبراطوريات «Imperialisms» متناحرة. وعلى هذا النحو قضى فيضان القومية في اتجاه الإمبريالية - فيما يقول «هوبسون» - على أمل التبادل السلمي المثمر للسلع والأفكار بين أمم تدرك تنسيقا عادلا للمصالح بين شعوب حرة، ويؤكد «هوبسون» أن الإمبراطوريات المتعايشة التي تتبع كل منها سياسة التوسع الإقليمي والصناعي، لا بد أن تكون أعداء بطبيعتها، وإذا كان التضارب السياسي واضحا، فإن التضارب الاقتصادي يفهم من التحليل الدقيق لمقتضيات الإنتاج الرأسمالي الحديث، الذي يدفع حتما إلى اشتداد الصراع من أجل الأسواق[1]. وكان تاريخ البرجوازيات الأوروبية متخما بصور احتلال أراضي الغير واستغلاله ونهب ثرواته، فمنذ حركة الكشوف الجغرافية، وبدء اتصال أوروبا بالأقوام والسكان الأصليين لمستعمراتهم، كانت العلاقة بينهم - فيما يرى «شابيرو» - علاقة استغلال وصلة انتفاع، وأخضعوهم للاستغلال في التجارة، والتسخير في العمل. وكان الجهل بالتباين الثقافي ذا نتائج مدمرة على الأهالي من سكان المستعمرات، لاسيما من عاشوا على الصيد والقنص وجمع الثمار في أعداد قليلة تشغل مناطق بالقدر الذي تسمح به اقتصادياتها، ولم يفلت من التدمير والإبادة، إلا سكان المناطق التي استحال على الأوروبي العيش فيها أو التوغل خلالها،

(1) انظر: هوبسون، ج.ا- الإمبريالية - م. س - ص 15.

مثل الإسكيمو أو الوديان البعيدة في غينيا. أما المناطق المأهولة بالسكان المعتمدة على الزراعة، فقد اضطرت الحكومات الاستعمارية فقط، إلى أن تأخذ ثقافتها بعين الاعتبار، لتتفهم سلوك أهلها، وتنجح في حكمهم، وتوجيه العمل لما يحقق مصالحها[1].

3/2/1: وقد انصرف التوسع الاستعماري للبرجوازيات الأوروبية طوال القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين إلى الحرب العالمية الأولى (1914: 1918)، ثم الحرب العالمية الثانية (1939: 1945)، على نحو فجر من تحت سطح التقدم، وفي لهيب النار وتجارة السلاح، أزمة الضمير الأوروبي. وقد زاد الشعور بأزمة بالضمير، في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة بعد أن خيم شبح التدمير الشامل للبشرية باختراع القنبلة الذرية، التي لم تتردد أمريكا عن استخدامها سواء في «هيروشيما» أو «ناجازاكي»، وإعلان الاتحاد السوفييتي سابقا عن امتلاكه القنبلة الذرية أيضا، مما كان يلوح بحرب عالمية ثالثة يلعب فيها التناقض الأيديولوجي دورا رئيسيا، بين الاشتراكية التي تزعم كتلتها «السوفييت» و«الرأسمالية» التي تزعمتها الولايات المتحدة الأمريكية، متسلمة رايتها من إنجلترا وفرنسا قطبي حركة الاستعمار. وفي هذا السياق نشر «برتراند راسل» كتيبا بعنوان موحٍ، ذي سؤال استنكاري« هل للإنسان مستقبل؟»، يعلق عليه المؤرخ «أرنولد توينبي» بقوله إن من بين الخدمات الجليلة التي أداها «راسل» في هذا الكتيب، أنه جعلنا ندرك - بجلاء - ذلك التناقض المبين: جسامة الأخطار التي تسببنا فيها وتفاهة المصالح القومية التي نصارع

(١) من المستعمرات التي أفلت سكانها من التدمير والإبادة: بيرو والمكسيك، وجنوب أفريقيا ونيوزلندا وكينيا، والهند والملايو وجاوة والفلبين، انظر: شابيرو، هاري - نظرات في الثقافة - ت: د. محمد على العريان - القاهرة - دار إحياء الكتب العربية - ١٩٦١- ص٢٧:٣٥.

من أجلها، مصالح ستفنى مع فناء كل شيء آخر، وذلك إذا تمت تصفية الجنس البشري، ويبحث عن الجذور النفسية لهذا الجنون، فيجدها في رعونتنا. إننا نفضل إجراء ينهي حياة البشر، على استسلام لإرادة عدونا[١]. ولكن على رغم الحذر من نشوب حرب التدمير الشامل، فإن الحروب لم تنته بالسلاح التقليدي الذي تطور تكنولوجيا بمعدل هائل، وإذا لم تكن لها أسبابها المباشرة، اختلق منتجو السلاح أسبابها اختلاقا - فيما يقول «أمين» - بما يؤدي إلى ترويج السلاح وتراكم الأرباح[٢].

2- احتياجات السوق وخطاب «تحرير المرأة»

1/1/2: لا ريب في أن العالم كان يدفع الثمن الباهظ للتقدم التكنولوجي في ظلال الطبقة البرجوازية، واقتصادها الرأسمالي، سواء من ضمان ضرورات بقائه، أو أمنه وسلامته، ونظرته المتفائلة إلى المستقبل. وكانت الشعارات البراقة التي ابتكرها المفكرون والساسة، مثل السلام العالمي والتعايش السلمي ونزع السلاح، ومناهضة العنصرية والتطهير العرقي، وحقوق الإنسان والعدالة الاجتماعية، وغيرها مما انضوى تحته الخطاب النسوي في ستينيات القرن العشرين، مثلها مثل الشعار المثلث عن «الحرية - الإخاء - المساواة»، كانت هذه الشعارات تلتمس تبريرها من واقع فعلي يتقيح بالبثور، ويرتهن بصدمات مخية وقلبية ونفسية مفاجئة، كما يبتذل نفسه في مخيمات اللاجئين وضحايا الحروب، بمثل ما يبتذلها في أزمات السوق المصطنعة والحقيقية، وكأنها تعيد إنتاج الخطابات الأيديولوجية نفسها التي تغذي الوهم، وتمنح «الرأسمالية» سلفة حياة متجددة للبقاء وتبرير الوجود.

(١) توينبي، أرنولد - مع أرنولد توينبي - ت: محمد عبد الله الشفقي - مذاهب وشخصيات - القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ع ٩٢- ص١٧.

(٢) انظر: د.جلال أمين - مصر في عصر الجماهير الغفيرة - القاهرة - دار الشروق- ٢٠٠٢. ص٥٣.

2/1/2: وقد كانت «المرأة» تدمج بدورها في «السوق» و«عالم الصناعة»، حيث يعاد تقديمها «جسدا أو مادة خامًا - وسيلة إنتاج للمتعة - قوة عمل ذات مهارة تقنية» بشكل مطرد، وفق مبدأ «الكفاءة الوظيفية القابلة للتحسين، بالتكنولوجيا المتطورة (الماساج - مساحيق وأدوات التجميل المتنوعة - العناية بالجسد، وبالبشرة استواء ونضارة وشبابا، من أخمص القدم إلى ذؤابة الرأس - العمليات الجراحية المختلفة التي تعيد تشكيل الملامح، ورتق البكارة إذا اقتضى الأمر - موضات الأزياء التي تعنى بإبراز المفاتن الأنثوية وتبرع في الكشف عنها، والترويج - ضمنا أو صراحة - لها)، ثم توفير وسائل إعلام متخصصة، لتبادل وتداول الخبرات والآراء ومراجعة نتائج التسويق، ليعاد ضخها ثانية بوصفها «feed back» في معادلة الإنتاج نحو مزيد من تحسين شروط الكفاءة. وعلى مستوى آخر تداخل والتبس مفهوم «حرية المرأة» في الواقع، بمفهوم ليبرالية السوق: (حرية الحركة والتداول والترويج والإعلان - استبدال القيمة valu بالسعر price والأجر reward والمرتب salary، مع إمكان التلاعب بمهارات متفاوتة بالألفاظ - التسعير وفق قانون العرض والطلب - التمتع بمزايا مراحل الإصدار، وإعادة الإصدار مرات متتابعة). ولكن دمج وجود «المرأة» في دورة «الإنتاج - التسويق» الرأسمالي على هذا النحو، كان يتطلب شروطا موضوعية مواتية من ناحية، وخطابا أيديولوجيا - من ناحية أخرى - يسوغه في الأذهان والضمائر، ويغرسه في التربة الثقافية، ويمنحه تبريرا ممكنا، من دون ارتطام - في الوقت نفسه - بحدوده وأهدافه المباشرة الخشنة. وإذا كانت الشروط الموضوعية المواتية تمثلت في أوضاع المجتمع الإمبريالي فقد ركز الخطاب الأيديولوجي على تحطيم «قيود السلطة الأبوية» بحرية الفرد، مما

انتهى عمليا إلى هدم «مفهوم العائلة»، بكل ما اقترن به من حقوق وواجبات، وأنيط به من قيم أخلاقية ودينية معا، وداخل البرجوازية نفسها، لأنها الطبقة التي أصبحت تتمتع بالملكية، مما جعل لأزمة الضمير بعدا آخر.

1/2/2: فمن ناحية تطلب المجتمع الإمبريالي، لأكثر من قرنين على الأقل، نزوح أعداد هائلة تتزايد باطراد من قواته (رجاله) تحت السلاح، وبعيدا عن حدود الوطن في المستعمرات، وفني منهم من فني في حروب الغزو، ومقاومة البقاء والتحرر الوطني، والتوسع وتدعيم النفوذ. وفي المقابل كانت سوق العمل تمتلئ بمواقع وأدوار شاغرة، وبينها الكثير الذي لا يتطلب قوة عضلية، أو جهدا شاقا، مثل أعمال السكرتارية، والإدارات المكتبية والمحاسبات، والوقوف خلف خطوط الإنتاج لتغليف وتعبئة البضائع... إلخ. وفي السياق نفسه لم تكن هناك قوى اجتماعية معطلة وقابلة لإعادة التأهيل وتحسين شروط كفاءتها الوظيفية باعتبارها هذه المرة «قوة عمل»، غير المرأة. وقد باتت أسواق المستعمرات - على مستوى آخر - نقاط جذب لراسبي سوق العمل في بلادهم، وأكثرهم - فيما لاحظ المراقبون في مصر مثلا - ممن ارتكبوا أخطاء (الجنح - تزييف العملة والاتجار فيها - أصحاب السوابق واللصوص - المومسات «prostitutes»)، فضلا عن المغامرين من التجار بمختلف أنواعهم بمن فيهم المرابون، باختصار حثالة أوروبا، وكانوا غالبا قوة بلا ثقافة ولامهنة ولا أخلاق، ومستعدون لجميع المهن وأقلها، ليجربوا حظهم في تكوين الثروة بالظلم[1]، وهؤلاء من شكلوا قوام الجاليات الأجنبية، وتمتعوا بالامتيازات على حساب أهل البلاد.

(١) انظر: د. أنور عبد الملك - نهضة مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣- ص٨٠،٨١.

2/2/2: ومن داخل شروط سوق العمل الموضوعية، تولد خطاب وأيديولوجية تحرير المرأة، متجنبا الإشارة إلى ضروراته المباشرة، ولكنه تضمنها في قلبه - كالعادة - والتف عليها بحيث لا تتكشف إلا مع تفكيك أبنيته، فألح على «تعليمها وتثقيفها»، بالتركيز على اعتبار التعليم حقا إنسانيا يحررها من الجهل، وينمي فيها الوعي بالذات وبالعالم من حولها، ويوسع دائرة مشاركتها فيه، من دون أن يفصح عن العملية بوصفها إعادة تأهيل وإلزام بمطابقة مواصفات وشروط «قوة العمل» وفق احتياجات السوق، ثم ربط التعليم بالعمل، ليس لأن سوق العمل يحتاج إليها بوصفها احتياطيا متاحا وبديلا ممكنا للغائبين عنه تحت السلاح وفي المستعمرات، بل لأن «العمل» مدخل لتحريرها اقتصاديا من السلطة الأبوية سواء تمثلت في الأب أو الزوج، كما أنه مدخل تحرير إرادتها وتشكيل شخصيتها المستقلة. وفي ضوء توافر الأمرين معا (الشروط الموضوعية والخطاب الموجه) إذا لم تخرج «المرأة» إلى سوق العمل - ولو مضطرة - لتحل محل «الأب - الزوج - الأخ - الابن الذي غاب وراء الحدود، وهو ما اعتادته بنات البروليتاريا «proletarians»، وأشباههن بداعي الضرورة لا التوجيه الأيديولوجي ولو كمومسات، خرجت للسوق نفسها تباعا من صفوف البرجوازية، ولاسيما الصغيرة، مدفوعة بخطاب التحرر، ولو على استحياء وتردد. ولا ريب في أن محنة الرجال الغائبين بما تنطوي عليه من عمومية، كانت كفيلة برد «المرأة»، إلى دائرة وجودها الذاتية لترهف وعيها بشكل متنام، بما تنطوي عليه من إمكانات - تتركز بطبيعة الحال في الجسد- قابلة للاستغلال والتسويق.

3- إنتاج الأنا مالكة الجسد والأنا المشيأة

3/1/1: إن الوقائع الإمبريقية «empirical»، التي يبوح بها التاريخ، تؤكد ما تذهب إليه التحليلات وتتسجم معه، لاسيما إذا ارتكزت منهجيا على حياة شخصيات وأعمال أدبية كبرى بالغة التأثير في السياق، مثل الكاتبة الفرنسية «أورور دوبان» أو الكاتبة والباحثة «ماريا دريم»، وعمل روائي مثل «غادة الكاميليا». فقد اقتحمت «أورور ليوسل دوبان» Ourore Lucile Dupin (1804– 1876)، الكاتبة والروائية الفرنسية، أو «جورج صاند» عالم الحرية والمساواة باسم وزى رجاليين وتدخين السيجار، وتوصف بأنها ملهمة الفنانين والشعراء، والمناضلة الثورية، والمتمردة الشغوفة، كما توصف بأنها صارخة الأنوثة. وحين كتبت عنها «كوليت مارشليان» في مئوية ميلادها الثانية – أي في خضم «النسوية» – لم تنس أن تنوه بالجهود التي بذلها النقاد المحدثون في دراساتهم لإظهار وجوهها العديدة التي طواها النسيان، وتؤكد أن الباحث «جورج لوبان» اعتبر نفسه «عشيقها الأخير» من شدة إعجابه بها. وصرف سنوات من حياته لتقديم 25مجلدا من مراسلاتها القيّمة وأصدرها في الفترة «1964:1991»، وأصدر الجزء الأخير السادس والعشرين 1995، وأن الصحف علّقت على الموضوع بكثير من الإعجاب لما احتوته الرسائل الأدبية، ولنشاط «صاند» الخارق إذ يُعرف أنها كتبت رسائل تفوق مرتين عدد أيام عمرها[1]. وإذا كانت «أورور» لها هذه المكانة في حركة تحرير المرأة، فهي – من ناحية ثانية – صيغة جديدة باسم «جورج» والزي الرجولي وتدخين السيجار، للحصان الخشبي الذي أعده الإغريق لاختراق أسوار طروادة المنيعة وفي جوفه الجنود المدججون بالسلاح، ولكنها صيغة

(١) انظر «كوليت مارشليان» في: http://archive.nadyelfikr.net/index.php?showtopic=25064



اختراق السوق الرأسمالية في القرن التاسع عشر، ولا معدى من اكتسابها طابعا أسطوريا، أو طابع اللعب الساخر والتنكر المسرحي المثير للانتباه، فتحت مظهر الرجولة ينبغي ألا توأد «الأنوثة الصارخة» أو تغفل لا في إعادة الإنتاج والتأهيل ولا في حركة التداول في السوق.

2/1/3: إن «صاند» تعترف، في قصة حياتها التي استغرقت سبعة أجزاء، بأنها وعت صباها الباكر بوصفها «فتاة ناضرة البدن شديدة الجاذبية مزدهرة الأعضاء، وكنت أكره الدراسة كرها عميقا، بل كنت أنفر من الكتب إطلاقا، وأنتظر بفارغ الصبر ساعة انصرافي من المدرسة». غير أن وعي الأنثى الوافرة وكراهة العلم والمعرفة لا ينسجمان مع الطموح إلى اعتراف ما تدعوه المجتمعات بآفاقها المتغيرة، بها، فتضيف: « كنت لفرط جهلي خاملة العقل بليدة الذهن، لا أحسن التحدث في المجتمعات، ولا أدري من أمور هذا العالم شيئا»[1]. وربما كان في العالم بالنسبة إليها - وهي بعد صبية في السابعة عشرة من عمرها - لغزا غامضا، في ظل الشروط التاريخية للتوسع الإمبريالي، وقد دقت أبواب حياتها مبكرا بوفاة أبيها الذي كان ضابطا في جيش الإمبراطور «نابليون»، فضلا عن وفاة الأم، بما يعني أن العلاقات الركنية في حياتها دمرت، ولكن «كوليت» تكتفي بالإيماءة إلى «الفراغ الكبير» الذي خلفته في حياة «صاند» وعُوضت عنه بالمشهد الطبيعي الساحر الذي غمرها ورافقها في كل تساؤلاتها[2]، مشيرة إلى القصر والضيعة مترامية الأطراف التي تركها لها أبوها في «نوهان» على نحو اعتبرت معه «أرستقراطية».

---

(١) انظر: إبراهيم المصري - أعلام في الأدب الإنساني - مكتبة الأنجلو المصرية - يونيو١٩٧٠- ص٢٧٦،٢٧٧.

(٢) انظر «كوليت مارشليان» في: http://archive.nadyelfikr.net/index.php?showtopic=25064

3/1/3: على أي حال، ففي ظل الشروط الموضوعية العامة والخاصة معا، والفراغ الذي عاشته «صاند» في مدرسة داخلية تتبع ديرا أرسلتها إليه الجدة بعيدا عنها في باريس يزيد وعيها بجسدها إذ لم يكن الشبان «العابثون المستهترون» الذين يلتفون حولها يشتهون منها إلا جسمها، ويودون - فيما تقول - «أن يظفروا مني بمتع جسدية شائنة كنت أنفر منها نفورا عنيفاوأشعر في صميم نفسي بأنها لا تمت بصلة إلى عاطفة الحب العظيمة التي أحلم بها بل تلوثها وتلوثني». وانغمست «صاند» في نوع من العزلة الكابية تستنكر ألا توحي إلى الشبان «عاطفة كبيرة وحبا صادقا وولاء مكينا»، وتأبى وضعا يجعل منها «امرأة تجذب الرجل من غرائزه فقط»، فلا تعدو أن تكون في المستقبل واحدة من «أولئك النسوة اللائي يطلق عليهن المجتمع اسم أنصاف الحرائر أو الغانيات[١]، وهذه الحالة - على الأرجح - ما تشير إليه «كوليت» بوصفها أزمة نفسية انتهت بها إلى الاقتراب من التصوف وعالم الروحانيات، ففكرت في حياة الترهب[٢]، لا شك بتأثير الثقافة التي كانت تتفكك باطراد منذ القرن الثامن عشر بحركة التنوير، ولكنها بقيت ماثلة في نمط الحياة السائد حولها وقتذاك في «الدير».

4/1/3: وقد تجلى - في هذا الإطار - الخطاب الأيديولوجي الذي يعيد التأهيل ويوفر أسباب الحلم، فالتقت «صاند» شابا اعتبرته «منقذا» وتصفه بغرابة الأطوار والصرامة والشموخ، كما أنه فطن لبيب ثاقب النظرة مشبوب الذكاء، ليفسر لها محنتها مؤكدا: «مادام شاب لا يجد فيك ذهنا مستنيرا يخاطب ذهنه، وعقلا مثقفا يوقظ عقله، ونفسا مصقولة بالفكر تحرك

(١) انظر: إبراهيم المصري - أعلام في الأدب الإنساني - مكتبة الأنجلو المصرية - يونيو ١٩٧٠- ص٢٧٨.
(٢) انظر «كوليت مارشليان» في: http://archive.nadyelfikr.net/index.php?showtopic=25064

نفسه وقلبه، فهو مضطر إلى النظر إلى جسدك فقط، وإلى اعتبارك حيوانا جميلا لم يخلق إلا للمتعة فقط». ويؤكد الخطاب نفسه أن الزواج الموفق «هو عاطفة تنبع من شيء أرفع وأسمى من الجسد، تنبع من تفاهم طبعين وانسجام خلقين وتآلف روحين». وقد كان هذا الخطاب بتفصيلاته التي أصبحت مألوفة الآن، نقطة مفصلية في حياة «أورور»، فانكبت على الدراسة تلتهم الكتب، وتوسع دائرة القراءات، لتضفي على شخصيتها «كرامة»، وعلى أنوثتها «سحرا رفيعا طريفا خلابا» فتهافت عليها طلاب الزواج من الشباب المتعلمين، ولكنها - فيما تضيف[١] - كانت تعلقت بمن هداها، غير أنه كان قد تزوج «رسامة نابغة»، فانتظرت غير آسفة ولا حزينة.

5/1/3: لقد نسيت «أورور» فكرة الرهبنة، ونسيت منقذها الذي تزوج سواها، وربما ساعدها على ذلك أنها عادت إلى جدتها في «نوهان»، التي ما لبثت أن قررت تزويجها بسرعة حتى لا تتركها - فيما تقول «كوليت» - وحيدة بعد موتها، وتزوجت «كازيمير دودوان» وأنجبت منه ولدها «موريس» وابنتها «سولانج»، غير أن هذا الزواج «انتهى بعد تسعة أعوام حين قررت المغادرة إلى باريس مع ولديها و«جول صاند» الذي كان قد بدأ علاقته بها منذ عامين»[٢]. وعلى هذا النحو لم يدم الإصدار الأول[٣] في حياة «أورور دوبان» في إطار مفهوم الشرعية بوصفها زوجة وأما، إلا سبعة أعوام،

(١) انظر: إبراهيم المصري - أعلام في الأدب الإنساني - مكتبة الأنجلو المصرية - يونيو ١٩٧٠- ص٢٧٦:٢٨١.

(٢) انظر «كوليت مارشليان» في: http://archive.nadyelfikr.net/index.php?showtopic=25064

(٣) انظر: إن عملية الإصدار تعني في دورة رأس المال طرح المنتجات في الأسواق بهدف تصريفها وتحويلها مرة أخري إلى نقد يعاد ضخه في عملية الإنتاج، ومن ثم فالإصدار الثاني، يعني جمع المنتجات من الأسواق بوصفها مرتجعة إما لمعالجة ما بها من عيوب، وإما لتغير مجال التسويق وتخفيض مستواه حتى مستوى الخردة في عمليات إصدار متتابعة. انظر: نيكتين، بي - أسس الاقتصاد السياسي في الاشتراكية الماركسية - م. س - ص١٥٢، ١٥٣. وأيضا: الاقتصاد السياسي للرأسمالية – ت: ماهر عسل – موسكو – دار التقدم - ١٩٧٦- الفصل السابع ص٣٦٨.

وما لبثت أن خرجت عليه في إصدار ثان، واخترقته بوصفها «خائنة - عشيقة» في الوقت نفسه لمدة عامين في وضع ربما نصف سري أو نصف علني يتجاوب مع مفهوم «السوق السوداء» بكل ما فيه من تهريب للبضائع ومغالاة في الأسعار والتماس السرية والتكتم في عقد الصفقات. غير أن «صاند» ما لبثت أن حطمت إصدار «الخائنة - العشيقة» نفسه، لتتحقق كامرأة وأنثى في إصدارات متتالية بإرادتها، بوصفها عشيقة محتملة، ولو باعتبارها مجرد صورة ومجموعة أخيلة مستمدة من بطون الكتب، كما حدث أن عشقها باعث سيرتها «جورج لوبان» في مئويتها الثانية بنهاية القرن العشرين، في ظل تعاظم خطاب النسوية. وربما اتخذ تحول «أورور» صيغة رمزية - مقصودة أو غير مقصودة - حين ترافق من ناحية مع ارتدائها زي الرجال وتدخينها السيجار وإبدالها اسمها، باسم عشيقها الأول، فتسود نسخة إصدار«العشيقة» بقية حياتها، مما يضيف - على نحو لا يخلو من أهمية - الجانب السلوكي، إلى خطاب التحرر، ويفسره معا.

3/2/1: إن المغزى الكامن وراء تحول «أورور دوبان» إلى «جورج صاند» لم يكن ليعني إلا تحطيم «العائلة» بوصفها كيانا اجتماعيا ومجالا تتكشف فيه قيم الاستقرار والثبات الذي يكتسب قداسة دينية، كما تتكشف الثنائية الأخلاقية «العفة/الصون - الترخص/الابتذال»، وهي ثنائية نابعة جوهريا من معاملة الجسد أصلا بوصفه قيمة وليس مجرد «شيء thing» أو «موضوع object». على مستوى آخر لم تعد «صاند» ذاتا - حرة متجاوزة «للتشيؤ objectification» يمكنها التعالي على «الجسد» بل و«ذاتا مالكة» للجسد، وبالتالي يمكنها استخدامه والاستمتاع به كيف تشاء، ولها حق التصرف فيه وحرية إصداره بالمقابل الذي تريد، فيتفكك في السياق نفسه حلم صباها



عن «الحب العظيم» و«التلوث»، ويكشف تحته بين ثنائية «أنصاف الحرائر – الغانيات» التي أبت الانضواء في أي من طرفيها، عن مركزية وضع «العشيقة inamorata»، وإذا تصعدت دلالة التحول بزيادة التجريد، فخطاب تحرير المرأة لا يعني – جوهريا – إلا تبرير عملية نقل تاريخي لملكية وانتماء «المرأة» من «الأب – الزوج» في إطار «العائلة»، إلى ذاتها، أو عملية استرداد وإعادة دمج – ربما غير واعية كلية – في إطار عائلي أكبر وبديل، هو «السوق»، بما ينطوي عليه من حرية حركة وتداول، واستعداد للمنافسة.

3/2/2: والواقع أن «أورور/ جورج» اتصلت بالسوق من زاويتين، أولاهما بصفتها قاصة وكاتبة تتسم بالجرأة وغزارة الإنتاج، والثانية بصفتها صاحبة «صالون أدبي»، وبالصفتين عاشت حرية الحركة والتداول والمراسلة بين الأدباء قصاصين وشعراء مثل «فيكتور هوجو» و«جوستاف فلوبير» و«ألكسندر دوماس الأب والابن» و«ألفريد دي موسيه» و«تشارلز ديكنز» و«أوسكار وايلد» والمفكرين والفلاسفة مثل «كارل ماركس»، والفنانين الرسامين مثل «دلاكروا» والموسيقيين مثل النمساوي «شوبان»، فأغرم بها من أغرم واستلهم من علاقته بها من استلهم في أعماله، أدبية كانت أو فنية، وتبادلت هي العشق والغرام مع من شاءت بينهم، فاصطفته فترات تقصر أو تطول في قصر «نوهان» أو في سفراتها. وعلى الرغم مما يقال عن أنها توجت علاقتها بألفريد دي موسيه، برحلة حب رومانسي إلى إيطاليا، وعنيت به مريضا وعاشقا، فإنها أيضا خانته مع طبيبه، وعاد موسيه «وحيدا إلى باريس حاملا معه الإحباط والانكسار وخيبة الأمل»، وبرغم ذلك نجد القول بأن موسيه، بقي ينظر إليها «كأفضل نموذج بشري على المستويين الذاتي والاجتماعي»، لأن «صاند» نقلته من المجون والعربدة، إلى الرجولة والعظمة والعقلنة، وبقيت



«صاند» بالنسبة إليه أهم كائن بشري في العالم قاطبة[1]، فأسلوب تضمين هذه الوقائع والتعليق عليها في الوقت نفسه لا يعني إلا التواطؤ على تمرير «حرية التداول» وقبوله في عملية عقلنة «rationalization» تنفي مفهوم الخيانة والتلوث، وتذيب الإحباط والانكسار وخيبة الأمل، ولا تبالي بأي أبناء، فكلها عوارض زائلة.

3/2/3: وتبدو علاقة «صاند - شوبان» في الواقع، أكثر طرافة، وأضيف إليها وعي المنافسة، بجانب حرية التداول في السوق، فصاند لم تفاجئ «شوبان» في 28 يوليو1847 برسالة توديع فقط، بل فاجأت كل من حولها بتغير معالم قصرها الذي طالما ضيفته فيه، والتفريط في البيانو الذي كان يستخدمه لأحد المجهولين بجوار القصر، وبحرق رسائله التي يرى النقاد - فيما تذكر «كوليت» - أنها بذلك حرمت العالم من أجمل المراسلات العاطفية على الإطلاق. أما سر التحول الذي دعا «شوبان» إلى الحسرة في لحظاته الأخيرة لأنها لم توف بوعدها وتدعه يموت بين ذراعيها، فيرجع ببساطة إلى أن تدخل ابنتها في القصة، كان الحافز الأول لحقدها على «شوبان»، إذ أغرمت هذه الابنة به، ولكن سرعان ما تزوجت رجلا آخر ورحلت من محيط نوهان[2]، بما يعنى أن الابنة «سولانج» دخلت بشبابها في حيز المنافسة مع أمها، التي بدت حانقة على التنافس المباغت، الذي راح ينبثق في السوق نفسها، وربما بوغتت بأن «السلعة» بالاستهلاك وعوامل الزمن، تفقد «القدرة التنافسية».

(١) بابلو سعيدة - «جورج صاند نجمة فرنسا القرن التاسع عشر» - الحوار المتمدن - ع٢١١١ بتاريخ ٢٦/نوفمبر/٢٠٠٧، انظر: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=116493

(٢) انظر: «كوليت مارشليان» في: http://archive.nadyelfikr.net/index.php?showtopic=25064



1/3/3: وإذا كانت «ماريا دريم» الباحثة والكاتبة الفرنسية لمعت في القرن التاسع عشر بالذود عن مبادئ الثورة الفرنسية، وحماية النظم الجمهورية، والدفاع عن حقوق المرأة والطفل، وبمؤلفات مهمة مثل «قانون التقدم» و«حواء في التاريخ»، وراجعت «فلسفة الأخلاق والعادات»، حتى يمكن اعتبارها أهم من «صاند» في تأسيس خطاب «تحرير المرأة» فإن «ماريا» من ناحية أخرى لم تكن إلا ترديدا للبنية نفسها التي حكمت حياة «صاند»، وإن يكن بتنويع عكسي بما كان لها من شروط خاصة. فلم تكن ماريا «على حسن ممتاز في الوجه أو البدن»، كما لم تكن - فيما يبدو - على ثراء «صاند»، فمضت حياتها في مسار مغاير، فكلا الشرطين دفع بها في الإصدار الأول إلى الزواج من كهل، توفي عنها بلا إنجاب. وفي الإصدار الثاني عشقت «إدوارد» المتزوج، حتى دخلت حياته فراعها أنه يعشق زوجته الشابة رائعة الجمال عشقا مبرحا، فلم يمكنها الصمود في المنافسة، بل أحست الزوجة بمشاعرها، وأصرت على اجتناب الصلة بها. وفي الإصدار الثالث ألحت يائسة على «إدوارد» أن يسمح لنفسه بزيارتها - في عزلتها - سرا مرة في الأسبوع، فتداولت معه الحديث والرأي حول أبحاثها وكتابتها. وتهيأت فرصة الإصدار الرابع حين ماتت الزوجة الجميلة بداء الصدر، وأوشك «إدوارد» أن يبني بها باعتبارها الأقدر على تربية ابنه ورعايته، ولكن سرعان ما ظهرت في حياته شابة أخرى جميلة فآثرها من دونها، وكان آخر إصدار ممكن أن تصبح «مربية طفل» الرجل الذي عشقته ولم تنله، لأن زوجة أبيه الشابة لم تستطع احتمال وجوده معها[1].

---

(١) انظر: إبراهيم المصري - أعلام في الأدب الإنساني - مكتبة الأنجلو المصرية - يونيو١٩٧٠ - ص٢٨٢:٢٨٩.

2/3/3: وعلى هذا النحو فرضت «الدمامة» الهزائم المتتابعة على نسخ إصدار «ماريا دريم» في السوق كامرأة، لتكتفي - ولو على كره منها - بعالم البحث والكتابة، وبأن تُنثر على ذكراها، زهور النبل الأخلاقي والسمو على احتياج الجسد، بينما تغلي الأعماق بالرغبات المؤجلة. ويتردد المسار نفسه - وإن يكن بمذاق أكثر مرارة ، وللأسباب نفسها، مع التنويع بمحاولة انتحار فاشلة أضرمت خلالها في نفسها النار، فأوشكت أن تلتهمها - في حياة «جوليا دي لسبيناس» (1832- 1876)، صاحبة الصالون الأدبي، التي لقبت بزهرة فرنسا، ووصفت بأنها أشهر فتيات عصرها، وأذكاهن عقلا، وأعمقهن فكرا وأغزرهن ثقافة[1]، وربما لو أدركت «ماريا» أو جوليا «العصور اللاحقة من طب وتكنولوجيا «التجميل»، لكان لنسخ إعادة الإصدار في حياتيهما، شأن آخر على الأرجح.

1/4/3: ولكن إذا كان النساء في أسواق «الصالون الأدبي» يتحولن مع خطاب «تحرير المرأة»، وشروط «الإنتاج - التسويق» الرأسمالي، إلى «عشيقات» لا «أنصاف حرائر»، ولو بدرجات متفاوتة من النجاح وترويج الفضائح، فعالم الفقيرات يفرز نموذج «الغانية»، وهو الاسم المهذب للمومس «prostitute» التي تزعم فنا من فنون الأداء أو توهب موهبة حقيقية فيه، وربما حظيت بشيء من الشهرة وذيوع الصيت في الواقع، لكنها تتمتع بالخلود مع التأثير والتعاطف الميلودرامي العميق في الأعمال الروائية والمسرحية. وربما كانت «الفونسين دي بليس»، التي اشتهرت في زمنها باسم «ماري»، أكثر نماذج «الغانيات» خلودا أدبيا حين منحها «ألكسندر دوماس الابن» (1842-1895) اسم «مارجريت جوتيه» في عمله «غادة الكاميليا» (1852)، واستلهم

(١) انظر: إبراهيم المصري - أعلام في الأدب الإنساني - مكتبة الأنجلو المصرية - يونيو١٩٧٠- ص٢٩٠:٢٩٦.



عنوانه من لقبها الذي اشتهرت به، إذ ألفت «الفونسين» أن تحمل في يديها باقة من زهر الكاميليا متنقلة بين الصالونات والمسارح، ويقال إن «دوماس» نفسه كان في الحقيقة بطل روايته، ولكن تحت اسم «أرمان دوفال»[1]. والواقع أن «المومس» تتطابق بشكل نموذجي «typically» مع مقتضى السوق الرأسمالية، إذ تتحدد صراحة وبلا مواربة بوصفها «سلعة ware» يلزم لحيازتها المشروطة ثمن «price»، من دون أن تنتظر متعتها الذاتية - بأي حال من الأحوال - جزءا من هذا الثمن، ولذا - من منظور وجودي - فإنها وفي إطار الفعل «Praxis» الذي تؤديه بوصفها «مومسا»، فإن عليها أن تقوم أولا بعملية اقتلاع أو «تخارج - exteriorization» من ذاتها لتتجسد في جسمها، وتصبح فقط - من ناحية ثانية - موضوعا أو شيئا تهبه - ولو مؤقتا - لمتعة الآخر، أو استخدامه وتلبية أوامره، لقاء ما يمنحها من أجر، أو ما ينفقه عليها، أي أنها في النهاية عملية «تشيؤ objectification» وامتهان جوهري للكرامة الإنسانية، لا يلبث أن يكون مقززا مثيرا للغثيان بالمعنى الفلسفي[2]، وإن مر بمعاناة يقظة الذات لنفسها.

2/4/3: ولا غرو أن سوق «المومسة prostitution»، تزدهر فقط بالطبقة العليا ومن إليها ممن يملكون بشكل أو بآخر «الفوائض» المالية التي يمكنهم بذلها على أشكال الرفاهية والمتعة، ولذلك اصطنعوه وأضفوا عليه شرعية الوجود، ومنحوه حق البقاء سواء في شكل علني، أو شكل سري بمنزلة «سوق سوداء»، وليس نادرا ما تشهد هذه السوق «مواجهة الغانية الفقيرة

---

(١) انظر: محمد عبد المنعم جلال - مقدمة «الكسندر دوماس الابن - غادة الكاميليا» - روايات الهلال - القاهرة - دار الهلال - ع٣٧٩/١٩٨٠- ص٧، ٨.

(٢) انظر : د. ضحى عبد العزيز شيحة - الحرية والالتزام في أعمال سارتر - عالم الفكر - الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- ع٢/ م ١٢- يوليو/سبتمبر. ١٩٨١- ص٥٧. وأيضا: جانسون، فرانسيس - سارتر بقلمه - ت: خليل صابات - بيروت- منشورات نزار قباني - ١٩٦٧ص١٩٠.

ومتواضعة الجذور الاجتماعية بالثري العجوز المتصابي، أو الباحث عن المتعة، والقادر على تثمين السلعة والإنفاق – في الوقت نفسه – عليها». ويبدو أن استرداد الغانية «للذات» التي اغتربت عنها، وإعادة الاعتراف بكرامتها الإنسانية، أمر صعب، إن لم يكن مستحيلا سواء فلسفيا أو اجتماعيا، فمحنة «مارجريت جوتيه» تولدت من الشوق إلى «استرداد الذات وإعادة الاعتراف بإنسانيتها»، حين أحبت «أرمان» وأحبها، فيقول عنها كاتبا[1]، متهيبا علاقته بها: «طالما سمعت الناس يقولون إن حب «مارجريت»، قد أصبح سلعة، ينخفض سعرها أو يرتفع طبقا للظروف»، ولم يكن أي منهما يطمح إلى أكثر من تقبل المجتمع لتحول «مارجريت» من «غانية» إلى «عشيقة». وقد كانت تدرك وضع الإنسانية المهدرة الذي بلغته، فتقول «إن كل الذين يخالطون الفتيات أمثالي لا يهمهم أن يتقصوا منهن، أو يستنتجوا العواقب من أقل تصرف منهن، فليس لنا أصدقاء طبعا، بل عشاق أنانيون ينفقون ثرواتهم، ليس علينا كما يزعمون، بل من أجل ابتذالهم ومجونهم»، وتقول في السياق نفسه موضحة وضعية وجودها قبل أن تغرق في هواه: «نحن لسنا ملك أنفسنا ولم نعد مخلوقات بشرية، بل مجرد أشياء، لنا المكان الأول في كبريائهم، والمكان الأخير في تقديرهم»[2].

3/4/3: ولكن يبدو أن «الزواج» الذي ربما تحول في السوق نفسها إلى «صفقات» و«عقود شراكة» لا تُعنى إلا بالعوائد والأرباح وتراكم رؤوس الأموال وزيادتها ونقلها بالتوريث، مما أنتج النساء «أنصاف الحرائر»، هو الذي ساعد على ترويج نموذج «المرأة العشيقة» التي تقبل طواعية وملؤها العاطفة الفائرة أن تعيش لرجل واحد ولو لفترة من الوقت، بل والاعتراف

(١) دوماس، ألكسندر الابن – غادة الكاميليا – ص٦٤.

(٢) دوماس، ألكسندر الابن – غادة الكاميليا – ص٩٣.

العام به. ولا غرو أن الاعتراف بنموذج «العشيقة» يتكشف بظهور الأب «دوفال» في نسيج العلاقة بين ابنه «أرمان»، و«مارجريت»، فيتضح التواطؤ المشترك على قبوله، مع شكوك متفاوتة في إمكان تحول «الغانية» إليه، ومخاوف من أن تتحول العشيقة إلى «زوجة»، فالأب نفسه يؤكد له: لا بأس من أن تتخذ لك عشيقة، ولا بأس أن تُنقدها نقودا كما يفعل أي عاشق نظير الحب الذي تبادله إياه أي «غانية»، ولكن شريطة ألا تتحول هذه العلاقة إلى أمر يربط بين اسميهما، فحينئذ «النسيان لأقدس الأمور»، و«الفضيحة» التي تلوكها الأفواه وتنشرها بين المدن والقرى، و «تدنيس» الاسم الشريف الذي منحه إياه، مؤكدا – من ناحية ثانية – أن الرجل الشريف لا يقبل أن يعيش كزوج مع فتاة كانت ملكا للجميع. و«أرمان» من جانبه يبدو حريصا فقط علىأن ترقى «مارجريت» إلى مرتبة «العشيقة الخاصة»، لا أن يمنحها اسمه كزوجة، فيقول لأبيه – نافيا ما بلغه من زعم خاطئ – «صحيح أني عشيق الآنسة جوتييه، وأنني أعيش معها، لكنني لم أعطها الاسم الذي تلقيته منك، ثم إنني أنفق عليها ما تسمح به مواردي ولم أقترض ولم أضع نفسي في أي من هذه المواقف التي تسمح لوالد بأن يقول لابنه ما قلت لي، ولكنه لا يبالي بما كانت عليه، مادام أحد لن يملكها بعدي»[1]. ولكن الأب يحذر ابنه من المستقبل، غير مقتنع بمصداقية تحول وضع «مارجريت» فيقول[2]: «فأولا: سيضحك «أرمان» – في الأربعين من عمره – من هذا الذي يعيشه الآن، إن لم يترك آثارا عميقة تمنعه حتى من الضحك، وثانيا: إن الحب الذي يزعمان، كلاهما غالى فيه، ولن يبقى طويلا بوصفه محض «حمى»، يمكن الشفاء منها، وثالثا: إن مارجريت لن تلبث أن تسلوه وتتخذ عشيقا آخر».

(١) راجع: دوماس، الكسندر الابن – غادة الكاميليا – ص١١٧.

(٢) راجع: دوماس، الكسندر الابن – غادة الكاميليا – ص١١٨.

4/4/3: والواقع أن «أرمان» لم يستطع إلا التسليم برؤية أبيه، فيقول: «كنت أحس أن أبي محق فيما يقول عن جميع النساء، بيد أنه بإحساسه فقط يستثني مارجريت»[1] التي من جانبها لا تختلف مع الرؤية نفسها، ولكنها تدهش لموقف الأب الذي خيم عليهما بالتعاسة، بينما يجب أن يكون سعيدا لأنها ارتضت أن تعيش مع أرمان في حدود موارده، ويتركهما يعيشان في هدوء تام[2]. وعلى هذا النحو تقبل مجتمع القرن التاسع عشر الذي سادته الطبقة البرجوازية، من نماذج المرأة (الزوجة التي قد توصف أحيانا بأنها من أنصاف الحرائر، وذات العواطف الشريفة - والعشيقة - والغانية)، ولكنه لم يتقبل - بشكل ما - إمكان التحول بينهم، وكأنه تزييف مقصود لمواصفات السلعة وشروط التعاقد، يرجو التحذير منه، وعلى الرغم من ذلك ظلت هذه الإمكانية تلح على الأذهان والنفوس بالشكوك، وتنهش الضمير الديني بالرحمة وغفران الخطايا، وتتأرجح بين ثنائية «الوهم - الحقيقة» التي تؤدي بالعقل إلى الجنون، كلما أفرزها الواقع المعيش ولوح بها، في شكل فضائح اجتماعية/أخلاقية، أو أسرار تثير الشغف لإماطة اللثام عنها، وتخفيف وطأتها بالإفضاء بها.

* * *

(١) راجع: دوماس، الكسندر الابن - غادة الكاميليا - ص١١٨.

(٢) راجع: دوماس، الكسندر الابن - غادة الكاميليا - ص١٢٠.



ثالثا: خطاب النسوية: من تغير المجتمع إلى تغيير الثقافة

1- إعادة إنتاج الأمومة، واليسار السياسي

1/1/1: لقد اقترن نموذج «العشيقة» غالبا بالمرأة العاملة التي تحررت اقتصاديا من التبعية للأب، أو الزوج، ونزعت إلى التمرد نحو خلخلة العائلة الأبوية بما تبنته من توزيع للأدوار الاجتماعية، ونسق قيم، غير أن النموذج استلزم ضربا من الفصل الذهني - ربما كان عسيرا عليها هي نفسها - بين هويتها كعاملة ذات تعليم ومهارة مهنية «نوعية specific» وهويتها كأنثى التي يمكن دمجها - بطريقة ما - في خطط نجاحها المهني. ولكن يزيد نموذج العشيقة التباسا لأنه يتمتع - عامة - بدرجة عالية من السيولة وعدم التماسك، وإمكان التبدل في صيغ عديدة، تعتمد على المزاجية وتحولات النفس والمشاعر إقبالا ونفورا، ومواصفات الجسد التنافسية، وتقلبات السوق والزمن، ولذلك كان أدعى لنقيضين كوجهي العملة الواحدة من المنظور الذكري، أولهما: فكرة الاستباحة، إن لم يكن بالثمن فبالتحرش الذي قد يتطور إلى الاغتصاب، أو العدوان عقابا أو شفاء لغليل مكتوم من الثقة المهدرة، وثانيهما: احترام النموذج نفسه والثقة به، ورفع التحذير عن تداعياته المحتملة على الأسر، لاسيما بظهور «الوليد غير الشرعي»، بعد «التواطؤ» الجماعي على تمرير حقه في البقاء. وبين الوجهين تولد مأزق وجود المرأة «العشيقة» المتحررة، ومأزق خطاب النسوية المرافق له، بينما كان نموذج «الغانية/المومس» يتطور في أسواق تعتمد على هياكل تنظيمية دقيقة واحترافية بشكل مطرد، لها بنية قانونية معترف بها، تتصل - في الوقت نفسه - بالنظم الحكومية وأجهزتها الإدارية والمالية لجباية الضرائب. ومن ناحية ثانية كانت نماذج المرأة الثلاثة الكبرى تتفتح على أسواق تكنولوجيا

وطب التجميل ورتق غشاء البكارة إن اقتضى الأمر، وأساليب منع الحمل من الحبوب إلى العوازل الطبية، وفي الوقت نفسه تجعل فضائح التحول بين النماذج الثلاثة - قبل أن تصبح سببا في الخجل والشعور بالعار، ومدعاة للعزل الاجتماعي - «سلعة» بتنويعاتها الممكنة، قابلة للترويج في وسائل الإعلام وبها، وفي أفلام الخلاعة «pornography»، ومصدرا لتكوين الثروات، ولكنها بقيت في حاجة إلى التبرير الفلسفي.

2/1/1: لقد كان التبرير الفلسفي للأوضاع الاجتماعية التي ترتبت على الاعتراف النسبي بنموذج «العشيقة» و«المومس»، ممهدا بعديد من الكتابات والاهتمامات البحثية التي تمخضت عن العناية - ولو الاضطرارية - بالشعوب التي وصلتها موجات الاستعمار الأوروبي، ولاسيما البدائية منها، مما ولد معرفة متنامية بتطور المجتمع البشري. وكان من شأن هذه المعرفة أن تأخذ بلب البعض، وتتركز به على نمط حياة المشاعية البدائية «primitive latifundium»، إما بوصفه نمط «المجتمع الأمومي» والحياة في «انسجام وتناغم مع الطبيعة»، مما يقدم - من ناحية ثانية - حلا جذريا لإشكالية وجود «المرأة» في ظل أيديولوجية تحريرها، فينسب «الوليد» لأمه من دون إلحاح بالمساءلة عن أبيه، أو بوصفه النمط الذي خلا من الملكية والطبقية معا، مما ينفي كليةً اعتبار نزعة التملك «غريزة» ويعيد تأكيدها كإفراز لحركة التاريخ، ويعطي - في الوقت نفسه - دافع قراءة وتفكيك «الرأسمالية»، وإمكان تجاوزها. وإذا كان المنظور الأول للمشاعية البدائية ولد فلسفة «الطبيعية»، التي أثرت بوضوح في رومانسية الأدب والفن، ثم حركته الطبيعية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فإن المنظور الثاني تلقفته الماركسية، وبنت من خلاله آفاقها نحو معارضة الرأسمالية، وتجاوزها



بالاشتراكية ثم الشيوعية، ولم يكن غريبا ارتباط خطاب النسوية بالمنظورين معا لتبرير نفسه.

1/2/1: فمنذ البداية أغرمت «صاند» بالطبيعة التي أحاطت بقصرها في «نوهان»، بما انطوت عليه من غابات وبحيرات وأراض زراعية مترامية الأطراف، ونمط حياة يعيشه الفلاحون، وطالما ضيفت عشاقها والمقربين منها فيهاء فتغلغلت – ولو بدرجات متفاوتة – في نسيج أعمالهم. وتذكر «كوليت» أن «صاند» بين 1845و1848 بدأت سلسلة رواياتها الريفية، التي «وضعت فيها شخصيات بدائية ونقية، واعترفت بأنها تحلم بعالم رواية جديدة، كل أبطالها تحركهم بساطة الحياة الريفية البعيدة عن الزيف والتصنع»، وفي بعض هذه الأعمال «جعلت بطلها يتحدث بلغة القرى البعيدة كل البعد عن المدنية، لكنها جعلته ينطق بالحق والمساواة والعدالة التي تفقدها المدن الكبيرة»، وبذا صورت فلاحي زمانها في خلفية تعظم من شأنهم وتجعلهم أبطالا حقيقيين، وشكلت الوجه الآخر المعاكس للرواية التي كان يكتبها في ذلك الحين «بلزاك» الذي كان يظهر الفلاح القروي في هيئة التخلف، والبعد عن الإحساس المرهف[1]. ولكن مفاهيم مثل العدالة والحق والمساواة بين قرويين في ضيعة مثل ضيعتها، ولاسيما بين الرجل والمرأة، إنما تنبع من غياب التملك وبالتالي الهيمنة.

2/2/1: وإذا كانت «صاند» أبدت حنينا وإعجابا – ولو رومانسيا – بالريف وما يسوده من مساواة بين القرويين، فقد ارتبطت من ناحية بأول محاولة يسارية لتغيير تكوين المجتمع الأوروبي على نحو ما عرفت

(١) كتبت «صاند» من هذا النوع روايات مثل «جان» و«الطحان دونجيبو» و «خطيئة السيد أنطوان» و«مستنقع الشيطان» و «فرانسوا القروي»، انظر: http://archive.nadyelfikr.net/index.php?showtopic=25064

بكوميونة باريس(1848) «commune of Paris» وكتبت في مجلة «بيان الجمهورية» رسالة للطبقة الوسطى داعية إلى التوحد في سبيل التوصل إلى حقيقة اشتراكية، ورسالة إلى الأغنياء تشرح إحساسها بأن فرنسا مدعوة إلى خوض غمار الاشتراكية بعد قرن، وفي السياق نفسه أصدرت مجلة «قضية الشعب» التي لم تدم غير ثلاثة أعداد، وحين سحقت الثورة بنتائج الانتخابات الشعبية كتبت تقول: «أنا أخجل من كوني فرنسية.. لم أعد أومن بجمهورية تسحق وتدمر البروليتاريا»[١]، غير أنها استثمرت مكانتها الطبقية، في وقت تال، وقامت بزيارة الإمبراطور نابليون الثالث، وسألته وقف أحكام الإعدام التي صدرت بشأن الثوار، فاستجاب لها وأمر بإبعادهم خارج فرنسا[٢].

3/2/1: وعلى هذا النحو بدا التداخل مبكرا بين خطاب النسوية، ومفهوم «الطبيعة»، ربما للقضاء على أرق الضمير الديني والنتائج الفضائحية لنموذجي «العشيقة/المومس» وإعادة وضع الأبناء غير الشرعيين، بل والشرعيين أنفسهم، باعتبارهم أبناء «الأم» وفق قيم المجتمع الأمومي، من دون مساءلة عن الأب. وقد بدا هذا التوجه واضحا في كتاب «نانسي تشودورو» المعنون بـ «إعادة إنتاج الأمومة – The reproduction of mothering» الذي تؤكد فيه أن «النساء هن الآباء الحقيقيون في مجتمعنا» وأن الإحساس الأنثوي الأساسي بالذات وثيق الصلة بالعالم، والإحساس الذكري بالذات مستقل تماما، بينما تؤكد «كارول جليجان» في الاتجاه نفسه، أنه بسبب إحساس المرأة بالاتصال والتواصل مع العالم، لم تقصر المرأة نفسها على سياق من العلاقات الإنسانية فقط، بل أصرت على تقييم نفسها بمعيار القدرة

(١) انظر«كوليت مارشليان» في: http://archive.nadyelfikr.net/index.php?showtopic=25064

(٢) انظر: بابلو سعيدة في: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=116493

على الرعاية[١]، ومن ناحية ثانية استمرت محاولة تغيير المجتمع الرأسمالي بالارتباط باليسار، مما منح الخطاب أبعادا سياسية واضحة، وأضفى عليه غموضا.

2- أزمة خطاب النسوية والتوجه ما بعد الحداثي

1/1/2: على الرغم من فشل ثورة 1848 في باريس، فإن الأمل في إمكان تغيير أبنية ومؤسسات الوجود الرأسمالي لم ينقطع، بل تزايد بشكل مطرد المد الاشتراكي واستقطبت أفكاره بتنويعاتها الممكنة وتفسيراته المختلفة، عديدا من المثقفين، وتعددت التنظيمات السياسية التي تتخذه أفقا لممارساتها، وأهدافها، متحالفة حينا ومتصارعة حينا آخر. وقد تعمق الأمل بلا شك بعد نجاح الحزب الشيوعي الروسي في قيادة الثورة «البولشفية» خلال أكتوبر1917، وإخراج البلاد من أتون الحرب العالمية الأولى، وتشكيل اتحاد السوفييتيات، وأصبح قوة مرجعية هائلة للشيوعية العالمية. وفي السياق نفسه، قادت الأحزاب الشيوعية محاولات عدة متعاقبة في أوروبا وأمريكا، لتغيير بنية الاقتصاد الرأسمالي، ولكنها أخفقت[٢]. وفي أوائل الخمسينيات قاد السناتور «ماكارثي» حملات التفتيش التي استهدفت تصفية الجيوب اليسارية بين مثقفي أمريكا، مما كان بالغ الدلالة في السياق نفسه على تآكل العمق الأيديولوجي سواء على مستوى الرؤى الفكرية أو التنظيمية في الحركة «النسوية»، فاتخذت صيغة الجماعات المدنية بأهداف محددة ومؤقتة معا. ولكن في أوروبا كان الموقف مختلفا حيث باتت أحداث ربيع

(١) انظر: براون، جانيت - م. ن - ص٢٥،٢٦.

(٢) جرت محاولة في إيطاليا عقب الحرب العالمية الأولى وئدت بالفاشستية، وفي ألمانيا ووئدت بالنازية، وفي أمريكا خلال الأزمة الاقتصادية العالمية في أواخر العقد الثالث، وكادت تنجح في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية حينما قاد الحزب الشيوعي حركة المقاومة ضد الاحتلال النازي.

1968 في فرنسا نقطة فاصلة ليس في انقطاع أمل تغيير العالم الرأسمالي، ولكن أيضا في انصراف النسوية إلى مسارب مظلمة وضبابية متقاطعة متداخلة بأفكار وفنون ما بعد الحداثة «post-modernism».

2/1/2: فقد ظلت الحركة النسوية في أوروبا وثيقة الصلة بالتنظيمات والأحزاب الاشتراكية ذات الجذور التاريخية، مثل حزب العمال في بريطانيا، ولذا لم توجد فيها مثلا حركة متكاملة لحقوق المرأة المدنية – فيما ترى «كيسار» – ولا أن تتكون مجموعات سياسية منفصلة عن التيار العام لمواجهة الموضوعات المتعلقة بالمرأة، وكانت القوانين أكثر تطورا منها في الولايات المتحدة. ففي1967، تمت الموافقة على قانون الإجهاض، والموافقة الجزئية على المثلية الجنسية للرجال، وفي 1969 تمت الموافقة على تعديل قانون الطلاق، وفي عام 1970 على قانون الأجر المتساوي، مما مهد الطريق لتصحيح وضع المرأة الاقتصادي[1]. وقد مضت في أمريكا الحركة النسوية في المسار نفسه، ولكن عبر الجمعيات واللجان المدنية، التي انتشرت وأبدت سبل التنسيق والتراسل بينها، آخذة في اعتبارها مناهضة الحرب لاسيما في فيتنام، والتفرقة العنصرية والاستعمار، والتسليح النووي، في إطار التأييد لما سمي باليسار الجديد الذي أكد أيضا على أهمية المجتمع، وتحدى هيكل الأسرة البرجوازية، والفقر والبيروقراطية والنظام الطبقي. وقد خرجت كثيرات من نساء الطبقة الوسطى الأمريكية عن الأمان الذي توفره لهن حياة الضواحي المنزلية، وانخرطن بكل طاقتهن في الحركة. ويبدو لافتا للانتباه ما تقوله «كيسار» من أنهن اكتسبن القوة اللازمة من ظهور

(١) كيسار، هيلين – المسرح النسوي – ت: منى سلام – إصدارات الدورة التاسعة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – ١٩٩٧– ص٢١.

حبوب منع الحمل، والثقة من ممارسة العمل السياسي، فبدأن يشككن في جدوى وقيمة الارتباط الجنسي بشخص واحد، والاعتماد الاقتصادي عليه، والانزواء بعيدا عن المجال العام[1]، فالواضح أن نموذج العشيقة القابلة للتداول، لم يعد يكتفي بالاعتراف العام، بل أخذ يشكك في فلسفة الزواج وجدواها، ويدعم تيسير أسباب الطلاق، ويؤمن نتائجه الفضائحية بإباحة الإجهاض أو بحبوب منع الحمل، ويثير أسئلته الحرجة في وجه هيكل الأسرة البرجوازية.

3/1/2: والراجح أن محاولة دمج نموذج «العشيقة» بما يستدعيه من مطالب، في الحركة اليسارية، كان ينطوي على سوء فهم للحركة نفسها، وأسباب معاداتها للبرجوازية والنظام الرأسمالي، فإن وجد من يسوغه فيها، فلن يقدم إلا تبريرا مراوغا يخفي وراءه دوافع ذاتية محضة. ولعل هذا ما دعا «كيسار»، في قراءة رجعية لهذا التاريخ، إلى القول بأنه «كان أحد معوقات الحركة النسوية على الأقل، هو عدم القدرة على فهم العلاقة بين صراع «النوع – Genre» والصراع الطبقي فهما واضحا[2]. ولكن لم يتوقف مأزق الخطاب النسوي على الارتباط المراوغ بالحركة اليسارية، بل لم يحقق من ناحية أخرى ما تصبو إليه النساء أنفسهن من احترام وتقدير للكرامة، وأثار في بعض بنات الحركة – على الأقل – فكرة وجودهن المستباح، وبلغة لا تخلو من ابتذال. فبرغم احتجاج النساء المناضلات على ضآلة نصيبهن في اتخاذ القرارات داخل اللجان التي اشتركن فيها، وعلى إغفال دورهن في إصدار الصحف وتحريرها، ونسبته إلى آخرين، فإن ما أثار قلقهن حقيقة، وأظهر واضحا – فيما ترى «كيسار» – البلبلة التي يشعرن بها نحو السلوك

---

(١) كيسار، هيلين – المسرح النسوي – ص١٩، وراجع ص١٨.
(٢) كيسار، هيلين – المسرح النسوي – ص٢٢.

الجنسي، ما اعتبرنه «سوء استغلال محاولاتهن وضع مفاهيم جديدة للعلاقات الشخصية في ضوء سياسة الحركة»، فعلق أحدهم قائلا: «إن الوضع الوحيد للنساء في لجنة الطلبة للتنسيق السلمي هو وضع الانبطاح وغيره». وبالرغم من ذلك - تضيف «كيسار» - فإن التنوع في العلاقات الجنسية، أصبح - سواء في الفرق المسرحية، أو في الاجتماعات السياسية - علامة على التحرر من قيود التقاليد والسلوك الجنسي المتعارف عليه، وغاية وعقيدة بالنسبة إلى كثير من النساء[١].

1/2/2: ولكن بدت المفاصلة بين الحركة النسوية واليسار السياسي، في أعقاب أحداث ربيع 1968 في فرنسا، فقد تفاقمت اضطرابات العمال والطلبة إلى حدودها القصوى التي أنذرت بانهيار نظام «شارل ديجول» كلية، إذ أضرب العمال عن العمل، وسيطر الراديكاليون على المصانع، وأقعدوا أربابها والإداريين الموالين لهم داخل بيوتهم، واحترقت سوق الأوراق المالية، وأقام المتظاهرون المتاريس في الشوارع، واعتصم طلاب الجامعات، واستعر القتال بين الراديكاليين، والقوات الحكومية، بينما تراجعت سلطة السياسيين التقليديين ورجال البنوك وقادة الجيش، وكاد التغيير يكون قدرا حتميا، لولا أن الحزب الشيوعي باتحاداته وتنظيماته، تقابل مع «ديجول» في منتصف الطريق، لينقذه - فيما يقول حمادة - من محنة قاسية لم يتعرض لمثلها طوال حياته، وعلى هذا النحو رجع العمال إلى مصانعهم تحت إمرة قيادتهم البيروقراطية، وبدأ البوليس يحتل المصانع واحدا وراء الآخر، وفي صحبة رجال البوليس هرع أصحاب المصانع الشرعيون إلى مكاتبهم[٢]. وهكذا

(١) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٢٠.

(٢) د. إبراهيم حمادة - هوامش في الدراما والنقد - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ع١٩٨٨/٤٣٤ - ص١٠٦، وراجع ص ١٠٥.

أنقذ النظام الرأسمالي في فرنسا من انهيار محقق كان سببه ضغط العمال والطلبة، الذين لم يعبروا فقط عن عدم رضاهم عن الحكومات، ولكن أيضا عن نسيج الحياة اليومية نفسه، مما كان له أصداء واسعة في أنحاء مختلفة من العالم الغربي، بعدما تناقلت شاشات التلفزيون مسيرات الاحتجاج والإضرابات والاغتيالات، وغزت بها - فيما تذكر «كيسار» - غرف النوم في أمريكا[١]. ويلمح «حمادة» إلى الأمل الذي طالما رافق «الحداثة» الفنية، كاد يتحقق في آفاق ربيع 1968، إذ «إن الأحداث كادت تنسف الجسور المقامة حول مفاهيم الفن والثقافة وتتعداها إلى الجسور الاجتماعية والسياسية»، حتى بدا كأن حلم الطليعيين القدامى قد تحقق أخيرا في تحويل الحياة إلى قطعة فنية عريضة وإلى تجربة جماعية خلاقة[٢].

2/2/2: ولكن حلم تغيير العالم الرأسمالي ونمط الحياة البرجوازية قد تبدد، باطراد طوال العقود التالية، مما عمق - في الوقت نفسه - أزمة خطاب النسوية، ففي إيطاليا 1977، حدث ما يعرف بالتسوية التاريخية بين الحزب الشيوعي الذي كان يعد أكبر حزب شيوعي خارج شرق أوروبا، وأحزاب اليمين والوسط، وهذه التسوية اعتبرت - فيما ترى باسنت - خيانة عظمى اقترفها اليسار في إيطاليا، وبدت التراجعات والارتدادات سريعة في عالم الكتابة والمسرح النسويين، وأصبح دور المسرح البديل مثار تساؤلات، في ظل أزمة ثقة، خاصة أن أحزاب اليسار كانت تتولى الدعم المادي للفرق الصغيرة. وتؤكد «باسنت» أن أزمة الثقة اتضحت يوما بعد يوم، بالانتصارات المتعاقبة التي راحت تحققها الأحزاب اليمينية في الانتخابات العامة، سواء في إنجلترا أو فرنسا أو ألمانيا أو أمريكا، بما صاحبها من تمجيد الشعائر

(١) كيسار، هيلين - المسرح النسوي- ص٢٣.
(٢) د. إبراهيم حمادة - م.ن - ص ١٠٥، وانظر ص ١٠٤.

الحربية للرجال، وبروز وحوش التعصب من مخابئها، وممارسة سياسات ثقافية أدت إلى إقصاء الفرق المسرحية البديلة، التي لم يكن لها مركز أو جذب عالمي، وطالما اتجهت إلى انتقاد المجتمع بحدة[1]. ولا شك في أن السياسات اليمينية أدت من ناحية أخرى إلى تعميق مأزق الاشتراكية، فلم تستطع مطاوعة البقاء في سباق التسلح، وتم اعتصار الاتحاد السوفييتي في التسعينيات حتى تفكك وتفككت معه الكتلة الشرقية، كما تفككت «يوغوسلافيا»، في ترافق مع بروز أمريكا كقطب وحيد يقود العالم بحروبه الاستباقية، في ظل العولمة «Globalization» بتكنولوجيا الاتصال، وثورة المعلومات، والشركات متعدية الجنسية.

1/3/2: ولقد كان فقدان الأمل في إمكان تغيير العالم والتقدم بالوجود البشري إلى آفاق أكثر رقيا وتطورا، وتبدد الحلم في تحويل الحياة إلى قطعة فنية وتجربة جماعية خلاقة، يعني - على مستوى آخر - نهاية الحداثة. فالحداثة «modernity» كانت تيارا فكريا دافقا، تسيطر عليه - بصورة واعية أو غير واعية - فكرة رئيسية فحواها أن تاريخ الفكر الإنساني يمثل عملية استنارة مطردة، تتنامى وتسعى نحو الامتلاك الكامل المتجدد عبر التفسير وإعادة التفسير لأسس الفكر وقواعده، مما أدى - فيما يرى «فاتيمو»[2] - إلى تقديم الثورات النظرية والعملية للتاريخ الغربي وتبريرها أو تسويغها، وتأكيد موقع مفهوم «التجاوز» المهم في الفلسفة الحديثة، إذ إنه يصور مجرى الفكر بوصفه تطورا تدريجيا، حيث يتطابق الجديد مع القيمة. وبالنتيجة لم تكن الحداثة كمذهب «الحداثية modernism» إلا

(١) انظر: باسنت، سوزان - التجريب في مسرح المرأة - ت: د.سحر فراج - القاهرة - إصدارات الدورة التاسعة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - ١٩٩٧ - ص١٧، وراجع ص١٦.

(٢) فاتيمو، جياني - نهاية الحداثة - ت: فاطمة الجيوشي - دراسات فكرية - دمشق - منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية - ١٩٩٨- ص٤.

الإيمان الواعي بفكرة تجدد مجرى الفكر وتجاوز الآني فيه للماضي نحو مستقبل يهيئ المجال لمزيد من استرداد القيمة وتطابق الوضعية الإنسانية معها. ويؤكد «نك كاي» على محورية شرط التجاوز في «الحداثة»، ليس باعتباره نفيا للماضي أو إهمالا، ولكن استيعابا له وتخطيه في الوقت نفسه إلى المستقبل الممكن، فيقول شارحا «فاتيمو» ومعلقا عليه: «إن الحداثة تتميز بخاصية الوعي بضرورة تجاوز تفاسير الماضي ومفاهيمه، والسعي الدائب نحو استمرار التجاوز في المستقبل، وذلك لتحقيق الإدراك المطرد عمقا بالأسس الحقيقية والمتجددة التي تبطن الممارسة الإنسانية، وتضفي الشرعية عليها سواء في مجالات العلوم والفنون والأخلاق أو غيرها من المجالات[1].

2/3/2: ويرى «فاتيمو» بالتبعية أن مقطع «post» في مصطلح ما بعد الحداثة «post-modernity»، يشير في الواقع إلى «اتقاء منطق تطور الحداثة»، وبشكل خاص فكرة التجاوز النقدي في اتجاه تأسيس جديد[2]، وهو ما يعني حرفيا - وفق «كاي» - أن ما بعد الحداثة تجاوز «الحداثة»، وتطعن، في حقيقة الأمر، في مصداقية توجه الحداثة إلى المستقبل وفي سعيها الدائب والمتجدد لإعادة اكتشاف أسس الفكر والممارسة، ويقول: «تيار ما بعد الحداثة بهذا المعنى، يمثل معارضة لتيار الحداثة، وتشكيكا في شرعية مشروعه الذي يسعى إلى إحلال الجديد والمشروع، محل القديم»[3]، مما يفسر ما اعتبره «توترا وقلقا» يكتنف المصطلح. ولذلك - ربما - امتلأ حقل

---

(١) كاي، نك - ما بعد الحداثية والفنون الأدائية - ت: د.نهاد صليحة - إصدارات الدورة التاسعة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - ١٩٩٧- المقدمة ص(ب).

(٢) فاتيمو، جياني - نهاية الحداثة - ت: فاطمة الجيوشي - ص٥.

(٣) كاي، نك - ما بعد الحداثية والفنون الأدائية - ت: د.نهاد صليحة - المقدمة ص(ب).

ثقافة ما بعد الحداثة بقيم وأفكار متناقضة، تفتقر إلى الثبات والتماسك واليقين، وتتغذى على الشكوك، فانهار مفهوم العقل والهوية والحقيقة والموضوعية، وتفشت الانتقائية اللعوب، وتحطم الأمل في وضعية إنسانية أكثر تحررا وتقدما، وسقطت أنساق الفلسفة الكبرى التي طالما وسمت بالشمولية «totality»، واندفعت تضم الأجزاء، وتخضع التفصيلات لكل مفهوم وواضح. ويشير «إيجلتون» إلى الشروط الدولية التي لازمت العقود التالية لستينيات القرن العشرين، باعتبارها الظروف المادية التي تولد عنها ما بعد الحداثة، فهي نتاج عن التحول التاريخي في الغرب، نحو شكل جديد من الرأسمالية، وعالم التكنولوجيا العرضي الذي بلا سلطة شمولية، وعن الاتجاه الاستهلاكي، والحضارة الصناعية التي ازدهرت فيها الخدمات والتمويل والمعلومات أكثر من الصناعات التقليدية، وتركت السياسة الطبقية الكلاسيكية الساحة، كي يظهر مكانها مجال واسع الانتشار من الهويات السياسية[١]. وإذا كانت الدراما النسوية ظهرت في أواخر الستينيات، كنوع مسرحي متميز ترجع جذوره إلى التمزق السياسي والفني الذي حدث في هذا العقد[٢]، فلا غرو أن ترتبط النسوية فكرا ومسرحا، بالتيار العام لما بعد الحداثة، وتتقاطع معه، محتفظة بأسئلتها المراوغة، وقضاياها الشائكة.

3- السمات العامة للدراما النسوية

1/1/3: قد تقود محاولة التبسيط والتعميم إلى خطأ الزعم بأن «الدراما النسوية» هي الدراما التي كتبتها أو تكتبها المرأة، ويعود الباحث - بعفوية وسلامة نية - إلى بطون التاريخ تنقيبا عن الأعمال الدرامية التي تنسب

---

(١) إيجلتون، تيري - أوهام ما بعد الحداثة - ت: د.منى سلام - دراسات نقدية - القاهرة - أكاديمية الفنون - وحدة الإصدارات - ع١/ ٢٠٠ - ص٧.

(٢) انظر: كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٧.

إلى المرأة ككاتبة، ويضمها بتلقائية إلى حقل الدراما النسوية، ولو باعتبارها جذورا ممكنة، أو يحاول قراءتها بأثر رجعي تفتيشا عن سمة هنا وأخرى هناك، وكما يسري هذا الخطأ الإجرائي على الأعمال الدرامية في الماضي، قد يسري على الأعمال التي تكتبها المرأة في الحاضر أو المستقبل. فالدراما النسوية وإن استلزمت أن تكتبها «امرأة»، فلأنها أعرف بفضائها الذي تشغل به، وبموضوعاتها، وبزوايا وأبعاد النظر الممكنة إليها، وبطرق وأساليب معالجتها، فإن تغيَّر «نوع - جنس» الكاتب، وبقي الفضاء بموضوعاته، جاءت المعالجة بنسيجها الفني زائفة، ومدعية المعرفة، وإن تغير الفضاء بموضوعاته الممكنة جرت الدراما في مساراتها المطروقة، بعيدا عن دائرة اكتراث «النسوية» التي ميزتها، وبالتالي فإن صفة النسوية تحيل - في الوقت نفسه - إلى الأمرين معا، أي المرأة ككاتبة وفضاء نوعي تتشكل فيه دوائر الاكتراث وزوايا الرؤية.

3/1/2: ويبدو فضاء الدراما النسوية المعاصرة، وثيق الصلة بأزمة المجتمعات الرأسمالية التي فقدت فيها القوى الصاعدة الأمل في إمكان تغييرها، وبدأت فيها الفئات والجماعات - ومن بينها النساء - ذات الكتل المتجانسة ولو نسبيا، ألوان الانكفاء على نفسها تصوغ خطط خلاص طوباوية وملتبسة. وقد كانت «الدراما النسوية» تتنوع وتتعدد تياراتها فكرا وأسلوبا في العمل، ولكنها تظل محاصرة بفضاء مغلق على عوالم النساء أنفسهن، بكل ما فيه من علاقات ممكنة بينهن: «أخت - أم - حماة - صديقة - زميلة عمل - رفيقة طريق»، فإن لاح فيه الرجل «أبا وزوجا وعشيقا وصديقا وفي علاقات العمل وخريطة الوجود الاجتماعي» إما أنه يتراجع إلى حدود الهامش بمقتضياته من الأدوار الصغيرة والثانوية، أو ينفى كلية فلا يتبدى

إلا بما يحكى عنه من ذكريات بوصفه غائبا حاضرا، فيعاد تأسيسه بوصفه «الآخر» الذي تعيد «الأنا المرأة» اكتشاف ذاتها في مواجهته. وعلى الرغم من أن هذا الفضاء ليس غريبا ولا جديدا، واعتركته المرأة دائما، فإنه مازال - من منظور الدراما النسوية - يحوي مساحات ومناطق مجهولة، في حاجة إلى الاستكشاف ورسم خطوطها وإلقاء الضوء عليها، فالكاتبات يفضلن غالبا - فيما تقول «كيسار» - أن يتصرفن كالمستكشفين حيث يرسلن إلى المشاهدين خرائط لمناطق قد تم اكتشافها، ولكن لم يسبق رسم خطوطها[1]، ومن الراجح أن هذه المناطق وثيقة الصلة بأحاسيس المرأة ومشاعرها وانفعالاتها وأفكارها، أي نسيجها الداخلي الذي طالما عبر عنه الرجل بالوكالة، فتعرض للطمس أو الإهمال والتأجيل أو الاختزال أو التزييف.

1/2/3: ولكن من اللازم مراعاة منظور المعالجة الذي تتميز به الدراما النسوية، فقد همش هذا المنظور الفروق الطبقية والعرقية والدينية، وغير ذلك مما اعتبر فروقا ابتدعتها «الأبوية» لتسوغ الاقتتال والصراعات المريرة التي ابتلت مجرى التاريخ، وبالتالي أُغفل كلية مفهوم «نمط الإنتاج» وأغفلت مسؤوليته عن تشكيل العلاقات الاجتماعية، ربما بعد تمكن اليأس من تغييره. وفي المقابل بدت «النسوية» متصالحة - ولو ضمنيا - مع نمط الإنتاج الرأسمالي وتداعياته على ليبرالية السوق، وما أفرزه من نماذج «العاشقات - الغانيات» التي ترجى فقط إزاحتها عن الأخلاقية التقليدية، وقد اعتمدت النسوية من ناحية ثانية منظورا يفرق بين مفهوم «النوع genre» الذي يميز بين «الرجل - المرأة» كمجموعتين متميزتين من الأدوار الاجتماعية، ومفهوم «الجنس gender» الذي يميز بين «الذكر - الأنثى»، مع

(١) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٨.

محاولة فصم العلاقة التقليدية بينهما. فقد كان المنظور السائد يبني الأدوار الاجتماعية للنوع ويوزعها، بما تنطوي عليه من هيمنة أو تبعية، في ضوء التمييز الجنسي، فما يستطيع أن يؤديه «الرجل» من أدوار بوصفه «ذكرا»، لا تستطيع أن تؤديه «المرأة» بوصفها «أنثى»، والعكس أيضا صحيح.

2/2/3: والواقع أن الدراما النسوية تحاول جاهدة، خلخلة ما يعتبر علاقة تقليدية وطبيعية في الوقت نفسه، بين «النوع/الجنس»، بالإلحاح على تقديم «المرأة/الأنثى» في أدوار «الرجل/الذكر»، مما يفسر قول «كيسار» بأن: ما يميز الدراما النسوية هو خلق أدوار مسرحية نسوية لها مغزاها والاهتمام بالأدوار التي يلعبها النوع «رجل- امرأة» في المجتمع واستكشاف النسيج الذي يكون عالم المرأة، والحث على تحويل موضوع الجنس إلى موضوع سياسي[١]، بينما تؤكد الكاتبة «أونور مور» Honor Moore فضاء الكاتبات باعتباره واقعهن كنساء سواء عرفن أنفسهن جماهيريا وسياسيا كمناصرات لقضايا المرأة أو لا، وتضيف أن مسرحياتهن التي تظهر إدراكهن لهذا المضمون ليست مجرد مرآة للتغيرات الاجتماعية، لكنها إبداع من نوع جديد يعتمد على تقديم شخصيات مختلفة عن الشخصيات المتعارف عليها[٢]، في إشارة ضمنية إلى صورة الشخصية التي تنتج عن خلخلة العلاقة بين «النوع - الجنس» ، بما يواكبها من تبادل أدوار. ولا شك في أن خلخلة هذه العلاقة، تفسر - على مستوى آخر - تقبل المثلية الجنسية «homosexuality» بنوعيها سواء كانت بين الذكور(gays) أو بين الإناث (lesbians)، باعتبارها تؤكد لعبة تبادل الأدوار بكفاية ونجاح، من دون حاجة إلى دمغها بالشذوذ، أو تأكيدها كظواهر مرضية، أو أعراض مجتمع مأزوم.

(١) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص١.

(٢) انظر: كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٧.

1/3/3: ومن الناحية الفنية تبدو الدراما النسوية، تيارا مضادا لقالب واقعية «إبسن Ibsen»، عن المسرحية محكمة الصنع «well made play»، فتجاوزت طابعه الفوتوغرافي إلى نوع من المجاز الشعري، تتفاوت قيمته الفنية، وعنيت بالتفاصيل لكن بالتقاط ما يراوغ بعيدا عن الظاهر للعيان، فالواقعية هنا جوهر لا مظهر عارض، جوهر يتحرى الصدق ويلتقط التفاصيل الأصلية في حياة النساء. وتكاد تغطي «كيسار» في قراءة سمات الدراما النسوية مدى تاريخيا كبيرا، فتعود بها إلى «جرترود ستاين Gertrude Stein» وأوبراتها التي كتبتها مبكرا في النصق الأول من القرن العشرين، حيث يتضاءل الاهتمام بالحبكة، مقابل العناية الفائقة بالتفاصيل، وتوزيع الاهتمام على عدد كبير من الشخصيات، وتؤكد «ستاين» أن: «أي إنسان له أهمية أي إنسان آخر، ومن الممكن أن نقول الشيء نفسه عن المناظر الطبيعية، فوريقة من الحشيش لها نفس أهمية شجرة كاملة[١]. وفي السياق نفسه ترفع «دونفان» الاهتمام بالدقائق المادية التي يزخر بها واقع حياة النساء، وتأكيد الحياة، إلى مستوى إرساء كيان أخلاقي لا إمبريالي، يقبل في الوقت نفسه تعدد وتنوع الأصوات التي يزخر بها المحيط المجتمعي[٢].
ولكن يبدو توزيع الاهتمام على عدد من النساء، سمة تولدت عن النضال في جماعات صغيرة لإذكاء الوعي في عقد الستينيات، لاسيما أن هذه الممارسة - فيما تقول «جانيت» - تركز على كشف النقاب عن الخبرة، وعلى محاولة فهمها واستيعابها، كما تهتم جدا بمسألة ربط الخبرة الشخصية بالمحددات التي تحكم حيواتنا[٣].

(١) انظر: كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٨.
(٢) انظر: براون، جانيت - الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة - ص٢٧.
(٣) براون، جانيت - الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة - ص٢٢.

2/3/3: وقد اقترنت الدراما النسوية بلون من البناء الدرامي، يستمد تقنياته من تراث «الحداثة» الفنية، ويغوص بها في عالم «ما بعد الحداثة» بما يكتنفه من افتراض وانعدام يقين وزحمة الوعي «بالصور» متعددة المصادر، ابتداء من صور الواقع الاجتماعي المعيش، إلى صور «الميديا Media» وتكنولوجيا الاتصال، التي تقدم واقعا بديلا وإن كان متخيلا يصعب القبض عليها، مهما بلغ تأثيره. وإذا اتخذ هذا البناء في الغالب شكل اللوحات والمشاهد المتصلة، والمنفصلة في الوقت نفسه بذراها المستقلة، فهذا يرجع إلى محاولة توزيع الاهتمام على عدد من الأشخاص كبير، مما يولد أحد أمرين، أولهما: أن يجتمع هذا العدد في حيز «المكان - الزمان/ هنا - الآن» بما يؤدي إلى بؤر تقاطع متوترة ومتوالية بينها، تفرض الانتقالات بين المشاهد، وثانيهما أن الحيز نفسه من «الزمان - المكان/ هنا - الآن» يبدو مشحونا بشروط ومثيرات موضوعية، تستفز الذاكرة، وتدفع بها إلى بنية سردية يختل فيها الزمن الخطي المطرد للأحداث، فتتقاذفها اللحظة الآنية بين مساحات متجاورة أو متزامنة أو متباعدة في الماضي، وبين ما يمكن أن تنصرف إليه من قبيل استشراف المستقبل القريب أو البعيد، وفي الحالتين يتخذ المسار طابعا لولبيا، تتعدد في الذرا والانحناءات.

3/3/3: ولكن قد تجمع بعض الأعمال بين الأسلوبين، مثلما فعلت الإنجليزية «شارلوت كيتلي» في مسرحية «أمي قالت لا»، فإذا كانت «سناء» لاحظت أن زمنها الحاضر يتجزأ قفزا.. يتجزأ قفزا للأمام أو تقهقرا للخلف، ويتداخل مع مشاهد أخرى، فتبدو وكأنها حلم أو صوت العقل الباطن، من دون تتابع منطقي، على نحو «يجعلنا نعايش مراحل تشكيل وعي

الشخصيات الخاص بالحياة، وإحساسها بالزمن كجزئيات متداخلة»[١]، فإن «شارلوت» نفسها تبرر هذا الشكل الذي يغفل التسلسل الخطي للزمن، بإحالة الذكريات إلى «ميراث عاطفي» يضغط على المرأة ويتداخل دائما في قراراتها اليومية[٢].

4/3/3: غير أن هذا البناء ذا الذرا المتعددة والمتوالية يخضع لرأيين في عالم النسوية، أولهما أن التجارب التي تعايشها المرأة «الشباب - الحب - الزواج - الولادة - سن اليأس... الخ»، بصرف النظر عن معايشتها وتتابعها، أو تخطي إحداها والقفز للاحقة، فإنها من منظور علم نفس المرأة، ومن إحساس المرأة بها، تتجزأ في الزمن وتمنحه شكلا دائريا، أما بالنسبة إلى الرجل فالزمن خطي ينحدر قرب النهاية[٣]، مما يمنحه شكلا هرميا. وثانيهما ترجع به «سو إلين كيس» Sue-Ellen Case إلى فارق الأداء الجنسي، فالمسار الهرمي في التراجيديا مثلا تعده صورة طبق الأصل من التجربة الجنسية للذكر التي تبدأ من المداعبة وإغواء الآخر، ثم إثارته وصولا إلى القذف «ejaculation» الذي يقابل التطهير «Catharsis»، بينما أسلوب المرأة قد يصاحبه العديد من ذرا النشوة المتتابعة «orgasms»، من دون أدنى تركيز على القذف، وبلا حاجة إلى تضمين ذروة «climax» وحيدة[٤]، ولكن الرأيين أغفلا أن الرجال أبدعوا أشكالا بنائية في الحداثة، لا تلتزم قط بالمسار الهرمي.

(١) سناء صليحة - مقدمة (شارلوت كيتلي - أمي قالت لا) - إصدارات الدورة التاسعة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - ١٩٩٧- ص/ر.

(٢) كيتل، شارلوت - مقدمة: أمي قالت لا - ت: سناء صليحة- م. ن- ص/ش .

(٣) سناء صليحة - مقدمة (شارلوت كيتلي - أمي قالت لا) - م. س - هامش ص/ز.

(٤) انظر: براون، جانيت - الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة - ت: تامر عبد الوهاب - إصدارات الدورة التاسعة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- ١٩٩٧- ص٩،١٠.



3/4/1: وأيا كان من أمر، فإن منظور الرؤية الذي يركز على خلخلة العلاقة بين «النوع - الجنس» تعتبره «كيسار» بمنزلة استراتيجية التحول في الدراما النسوية، التي أمكن بها وضع فرضية إمكان تبادل وتداول الأدوار الاجتماعية، بين الجنسين، موضع الاختبار الذي لا يخلو - في الوقت نفسه - من طابع سياسي، فهذه الاستراتيجية بما تنطوي عليه من إيحاءات - فيما تقول - تحرر المسرح كي يستكشف، بطريقة أكثر نضجا، السلوك الاجتماعي والجنسي لكل الناس، وتجعل من التحول الذي يحدث للجنس حدثا سياسيا[١]، وفي هذا الإطار يمكن استكمال وترتيب السمات الأخرى من الدراما في النسق. فوضع الشخصية موضع الاختبار وقيد الاستكشاف فيما لم تألفه من أدوار في المجتمع، ينفي بالتبعية الدور الذي يمكن أن تؤديه أي معرفة مسبقة بها، في التنبؤ بسلوكها داخل الدور الاجتماعي الذي يفرض عليها وتتحول فيه. ومن هنا فإن الدراما التي تحتضن فكرة التحول «لا تؤكد على وجود جوهر خفي للنفس يستحق الاهتمام، بل تؤكد على إمكان التغيير، وعلى اللعب بالأدوار، فعملنا يمثل حقيقة ذواتنا وما سنصير إليه، ولا يوجد أي إنسان سواء أكان رجلا أو امرأة، معصوم من التحول إلى شخص آخر[٢].

3/4/2: والواقع أن غياب ما يمكن اعتباره جوهرا خفيا، أو بعضه مطمورا بعيدا عن الوعي الصريح والمباشر، وفي الوقت نفسه قابلية الذات للتحول، لا يؤدي إلى إدخال شخصيات الدراما النسوية عالم ما بعد الحداثة فقط بما فقدته من تماسك واكتسبته من تميع في الهوية، بل أدى، على مستوى آخر، مع انتفاء المسار الهرمي، إلى انتفاء مشهد التنوير «enlightening»

(١) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص١٠.

(٢) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٤.

أو الاكتشاف وفض المفارقة التي طالما حكمت موقف الشخصية في الدراما التقليدية من نفسها، أو من الآخرين المحيطين بها. فالقوة الدافعة في الدراما النسوية، لا تتجه نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها، ولكن نحو معرفة الآخرين، وما يصاحبها من تغيير النفس والعالم حولها، ولذا فالشخصيات النسائية المحورية «تتغير أمام أعيننا أحيانا تدريجيا، وأحيانا فجأة» ، وحتى إذا ما اتخذت المسرحية منحى سيكولوجيا، فهي لا تنظر إلى النفس - فيما تضيف كيسار - على أنها شيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ وتتغير وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب، وكذلك العالم الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لا يصور وكأنه عالم ثابت وموحد، ويدعو إلى الاطمئنان، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة[1]، ولذا فإن الشخصيات في هذا النوع من الدراما، نادرا ما تحاول أن تعلو على الموقف، فليس لديها من الوعي بذاتها ولا بالموقف نفسه ما يبرر هذه المحاولة، ولكنها غالبا ما تحاول فقط أن تتحكم فيما تفعله، وأن تنظم حياتها اليومية[2].

1/5/3: وقد تولي الكاتبات اهتماما بالتاريخ تستلهم منه مادتها، بحثا عن أدوار النساء التي أغفلت أو أنسيت، من دون أن تتخلى بطبيعة الحال عن المنظور النسوي في المعالجة وإعادة الكتابة، وهذا الاتجاه تراه «كيسار» وطيد العلاقة بالنسوية عامة[3]، وفي موضع آخر تؤكد أن عددا غير هين من الكاتبات والمؤديات يستمددن مادتهن الفنية، من حياتهن الشخصية، وبدلا من أن يحاولن إخفاءه أعلن أن اعتمادهن على السيرة الذاتية يعتبر تأكيدا لوجودهن. وحتى تتجاوز الدراما النسوية خطر المادة المستمدة من البوح

(١) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٤،٣.
(٢) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٨.
(٣) كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص٨.



والاعتراف الذاتي فتصبح شخصية أكثر من اللازم، ومحدودة بتجارب عدد قليل من الكاتبات، لجأت كثير من الفرق إلى بناء عروضها من اعترافات متنوعة حول «تيمة» معينة، أو بوضع هذه «التيمة» كحافز لاستفزاز وتنشيط الذاكرة والوعي في أعضاء الجماعة سواء بما يخص أفرادها مباشرة، وبما يتعلق بخبراتهن بالواقع الذي يحيط بهن، بتكنيك الارتجال، وفي هذا السياق ظهر الإبداع الجماعي، والكتابة الموكولة لمن يحسن الصياغة ويمتلكن، ولو قدرا من الخبرة الدرامية، والقدرة على تجميع التنويعات متعددة الأصوات في شكل فني مقبول، وقد أفرز هذا التوجه ما أطلقت عليه «أونور مور» اصطلاح المسرحيات الكورالية «choral plays»[١].

2/5/3: ويبدو أن الدراما النسوية، في إطار إبداع المرأة عامة تعتمد - وفق كارول كريست - على نمط متكرر يدور حول السعي إلى الخلاص الروحي أو الاجتماعي، ويتخذ إيقاعا من ثلاث مراحل. ففي الأولى تتبلور خبرة الشخصية بالعدم الذي يتسم بكراهية الذات، لا لغياب الأنا الذكرية، بل لأنها «أنا» فرضت من الخارج وكونها المجتمع الأبوي. وفي المرحلة الثانية تتمثل الصحوة، حيث يتخلق درب من اندماج الذات على نحو يبدو صوفيا بالطبيعة أو بجماعة من النساء، أما المرحلة الثالثة فتتولد فيها «ذاتا» جديدة، كانت خبيئة أو مطمورة تحت عمليات الإذعان لإرادة الأبوية، ومع إعادة تعيين الذات، يعاد في الوقت نفسه تعيين الواقع/العالم، فلا انفصال في هذا الكمال الروحي والسيكولوجي، بين «الذات - العالم» أو «النفس - الجسد» أو الروح - الطبيعة[٢]. ولا يختلف إيقاع هذه المراحل إذا بدت الشخصية الرئيسية - مثلما المسرحية الكورالية - ذاتا مفتتة أو منتشرة

(١) انظر: كيسار، هيلين - المسرح النسوي - ص١٠:١٣. وانظر أيضا: براون، جانيت - م.س - ص٢٤.
(٢) انظر: براون، جانيت - الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة - ص١٨.

«diffused ego» في نفوس «selves» عديد من النساء، يمثلن صورا مختلفة لها. ولكن تبدو النهايات المفتوحة مع عملية إعادة تعيين الذات والواقع، في الدراما النسوية، وثيقة الصلة بأبنية فكرية فضفاضة، ومرنة وغير محددة، تقبل التراجع إلى الخلف نحو العدم وكراهية الذات، مثلما ترشح الاختيار وفق مقتضى إعادة التعين نفسها، فالنهاية مفتوحة لأنها تتوقف عن العملية المعرفية وتؤجل الاختيار.

* * *

رابعا: «أهداف ضرورية» وسمات الدراما النسوية

قراءة تحليلية بقلم: د. سيد الإمام

أ- إيقاع خبرة العدم وكراهية الذات

1/1/1: يُعنى بعض النقاد إجرائيا ومنهجيا، بعلاقة التداخل، بين المبدع – كائنا من كان – ومصنفه الإبداعي، وبما تقتضيه من حملة تفتيش في حياته وتجاربه بحثا عما تشكل منها في عمله، ويمكن أن يلقي الضوء عليه، ولم أكن ولا أحسب أنني سأكون في يوم ما، من بين هؤلاء النقاد. ولكن من يدرس الأدب أو الدراما النسوية، ويلم بمصدر المادة الفنية الغالبة فيها، يجد نفسه أمام إغراء قوي يستقطبه في هذا الاتجاه، فالإبداع النسوي يؤكد بإلحاح على التجارب الذاتية، ويحث على الإدلاء بالأسرار «shoving»، والاعتراف «confession» والبوح «telling»، أو الإفضاء «unbosoming»، وتحطيم المفاصلة بين «الممثل – الدور»، فهي تقنيات كسر الصمت، وإتاحة الفرصة لتحقيق الذات وتجاوز عدمها المقترن بكراهية الأنا المستباحة بالقهر الأبوي. والواقع أن «إيف آنسلر» في «أهداف ضرورية» لا تفلت في المقدمة التي كتبتها من هذه القاعدة، فتذكر أن علاقتها بالمادة بدأت بصورة غلاف لمجلة «نيوز داي – news day» تكشف عن نساء صغيرات السن من البوسنة، عدن لفورهن من مخيم المغتصبات بوجوه جميلة فتية ومحطمة، تشي بضياعهن ورعبهن التام وشعورهن بالخزي، كما تذكر أنها ذهبت في سنة 1993، إلى يوغوسلافيا – أي في أثناء حرب «البوسنة – الصرب» وقد كانتا جارتين في دولة واحدة[1]– والتقت باللاجئات البوسنيات وعاشت بينهن عشرة أيام في مخيماتهن.

(١) بدأت هذه الحرب بهجوم الصرب على البوسنة في ١٧أبريل١٩٩٢، وكانتا في ظل دولة يوغوسلافيا الاشتراكية قبل تفكيكها وانفصالهما، وانتهت في١٩٩٥، بعد تأكيد الإحصائيات إبادة ما يربو على ثلاثمائة ألف من مسلمي البوسنة، وتوقيع اتفاقية «دايتون»، وقد شهدت عديدا من مجازر التطهير العرقي والمذهبي على يد القوات والميليشيات الصربية، لعل أكبرها وأبشعها مجزرة «سربرينتشا» التي راح فيها أكثر من ثمانية آلاف بوسني، مما أدى إلى إدانة الجنرال «رانكو ملاديتش» قائد ميليشيات الصرب، والعديد من القادة السياسيين بأنهم مجرمو الحرب، انظر: http: //ar.wikipedia.org/wiki

2/1/1: ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن المشهد الأول في «أهداف ضرورية» يمهد لفضاء درامي، لا يحتشد فقط بسمات الدراما النسوية، باعتباره فضاء يعنى بشأن مجموعة من النساء، بل ولتجربة مماثلة تتقابل فيها «جاي إس» في العمل بين لاجئات البوسنة، مع «إيف آنسلر» في الواقع، وتصبح من ناحية أخرى محورية، برغم محاولة توزيع الاهتمام على عدة شخصيات. وأيا كان الأمر، ففي الفضاء الدرامي تتقاطع خطابات النساء وتتداخل ذكريات الماضي الممزقة، والمدمرة في الوعي والنفس، وقد تقوقعن على ضغوطها المؤلمة، حيث تتشكل خبرة العدم التي تتسم بكراهية الذات والتضحية، وهي خبرة تضاؤل الأنا «Ego less-ness»، بضغوط المجتمع الأبوي، وذلك باللحظة الحاضرة التي تفترض نبشها والبوح بها من دوائر الكتمان، بما يؤدي إلى التواصل بينهن وفض العزلة، فيتشكل الإيقاع الثاني - وفق «كارول كريست» - بما هو الصحوة التي تتولد من الاندماج الصوفي بالطبيعة أو جماعة النساء، انتهاء إلى الإيقاع الثالث باعتباره إعادة التعيين الجديد للذات والواقع[1]. إن هذا الإيقاع الثلاثي يتشكل بالفعل المفترض أن تشارك فيه «جاي إس» بتكليف من الرئاسة الأمريكية، باعتبارها «طبيبة نفسية» شهيرة ومرموقة، ضمن فرق الاختصاصيين النفسيين، لبحث أحوال «ضحايا الحرب» في البوسنة، ولاسيما النساء، وبذل الجهود في معالجتهن من الآلام، والتدمير النفسي والعصبي الذي اجتاحهن.

(١) انظر: براون، جانيت - الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة - ت: تامر عبد الوهاب - إصدارات الدورة التاسعة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - ١٩٩٧- ص١٨.

1/2/1: وعلى هذا النحو تحدد «الفاعل» ممثلا في «جاي إس» والمفعول «ضحايا الحرب النساء»، والغرض أو الهدف «purpose» كما يتمثل في اجتياز تنوع الصدمات النفسية اللائي تعرضن لها، فضلا عن الظروف أو السياق ممثلا في «حرب البوسنة»، التي تعد أحد تداعيات المجتمع الأبوي. غير أن «جاي» تبدو كأنها ضحية، إذ يتعين عليها أن تلبي أمر «الأبوية العليا» الذي لا تستطيع دفعه ممثلا في الرئاسة الأمريكية، ويزج بها في سياق لم يكن ليشغلها أو تُعنى به، وما تعرفه عنه لا يزيد على أخبار الجرائد، وحتى أسبوع مضى لم تكن «البلقان» – فيما تقول – على خريطة زياراتها المستقبلية. ولما كانت أجواء الحروب ووقائعها الفعلية، وتداعياتها النفسية على من عايشها وعانى من ويلاتها، لم تكن مما يدخل في إطار خبراتها الحياتية أو المهنية، وبدت من ناحية أخرى سليلة أسرة مرفهة ذات مكانة وثراء، فقد عنيت بالبحث والتنقيب عمن يمكنه أن يكون عونا في مهمتها، وانتهى البحث إلى قبول «ميليسا» بما تقدمت به من مستندات تؤكد ما لديها من الخبرة العملية بجو الحروب في «هايتي» و«رواندا» مثلا، وبطبيعة المهمة «معالجة الصدمات النفسية»، وتحديد موعد للقائها في بيتها، مما يشكل الأبعاد الموضوعية للمشهد الأول. ولكن هذه الأبعاد تؤكد – في الوقت نفسه – من سمات الدراما النسوية، لا عالم المرأة بوصفه كذلك فقط، بل أيضا مبدأ الأدوار الجديدة التي توضع فيها وعليها أن تتهيأ له، وتحاول السيطرة على أفعالها فيها، وتستكشف – من ناحية ثانية – الآخرين، قبل أن تسمح لهم باستكشاف نفسها، فلا «جاي» تعرف «ميليسا» من قبل، ولا «ميليسا» اعتادت العمل تحت إمرة أحد، بل عملت دائما – فيما تقول – منفردة، كما أنها لا تعرف «جاي» إلا بكتبها، التي ربما وجهتها للتعاقد مع الدار التي نشرتها، لتنشر من خلالها الكتاب الذي تزمع إعداده عن

خبراتها المتنوعة بضحايا الحروب من النساء، وتعده الأولى باهتمامها.

2/2/1: والواقع أن نسيج وبناء المشهد الأول، يفصح عن الدوائر المغلقة التي تسود بناء مشاهد الدراما النسوية، بما ينظمه من بؤر توتر متقطعة، تتخللها العناية بالتفاصيل الدقيقة للسلوك الذي يتولد - في الوقت نفسه - من ثنائية «الحذر - الاستكشاف» مع جدة الأدوار المقترحة. فالدائرة المغلقة تبدأ بحوار حول تفصيلة قطرة الشراب التي خلفتها «ميليسا» على الطاولة، فارتبكت في محاولة مسحها، وعبرت عن تثمين القطعة الخشبية - التي دفعتها إليها «جاي» لتضع الكأس عليها - بوصفها تحفة فنية، وعن الجهد المضني الذي تتطلبه منها مثل هذه الطاولة لتبقي عليها نظيفة، وإذا كانت «جاي» لا تقضي أيامها في تلميعها، فلأن لديها بالتأكيد من يقوم عنها بهذا العمل، وليس غريبا أن تنتهي الدائرة بتفصيلة مماثلة، إذ ينسكب الشراب ثانية من «ميليسا»، مما يضع المشهد بين قوسي «الحذر - الاستكشاف»، بما يتولد عنهما من ارتباك وتوتر. فمن بؤرة حول الطب النفسي وحيله في تسقط المعلومات عن الطفولة، ونبش الذاكرة وتكوين المفاهيم، إلى بؤرة تبدي فيها «جاي» إعجابها المفاجئ بحذاء «ميليسا» التي تختمها بشكل مفاجئ أيضا، نافية أنها مجنونة أو غريبة الأطوار، إلى بؤرة حول مسوغات «ميليسا» التي زكتها للمعاونة في المهمة فتبدو متألقة بالخبرة وقدرة الاحتمال، إلى بؤرة «الدعوة إلى تناول شيء من الطعام»، فتأبى «ميليسا» متعللة بأنها نباتية، ولا حاجة بها إلى الطعام ولو كان ثمرة فاكهة.

1/3/1: ولكن بالرغم مما ينطوي عليه المشهد من مظهر واقعي للقاء تعارف بين قائدة عمل في صالون بيتها، ومعاونة منتظرة لها في مهمة



كلفت بها، فهذا المظهر نفسه لا يلبث أن يحمل مع تفصيلاته الجزئية طابعا مجازيا يغوص للأعماق. إن «جاي» - ولو رغما عنها - تمثل سلطة أبوية وطبقية معا، في مواجهة «ميليسا الشابة»، سواء بسنها التي قاربت الخمسين، أو باختيارها من قبل الأبوية العليا، أو بإعلانها عن حاجتها إلى المعاون، أو ثرائها الموروث، وعيادتها الشهيرة، وبكتبها التي تنشرها، فإذا كانت «جاي» حذرة من «ميليسا» وتحاول استكشافها متكئة على تمرسها في الطب النفسي، فإن «ميليسا» حذرة بدورها وتدفعها مصادر سلطة «جاي» إلى التوتر والإغراق في إحساس الانسحاق والدونية، بينما تحاول أن تتظاهر بالقوة والتماسك، ولا تلبث أن تبرر ارتباكها بأن ما لا يمكنها رؤيته يرعبها. ولا تخلو - في السياق نفسه - إشارة «جاي» إلى زمام حذاء «ميليسا» المحكم حول قدميها، من دلالة مجازية على أعماقها الخائرة، وحاجتها - فيما تقول - إلى «حذاء يثبت الأقدام»، كما أن اندفاعها المفاجئ لنفي جنونها أو غرابة أطوارها، يعود ويقترن بأن الإنسان في مثل ظروف الحرب «يحتاج إلى الثبات».

2/3/1: وعلى مستوى آخر تتكشف، تحت المظهر الواقعي وتفصيلاته الممكنة، صعوبة التواصل الإنساني بين المرأتين، وخبرة العدم المشتركة - وإن اختلفت الأسباب - بكراهية الذات والتضحية، الذات المطموسة أو المؤجلة، بالاضطرار إلى تلبية أوامر قوى خارجة عنها، ومعايشة ظروف لم تسهم في صنعها، أو تختر اقتحامها، مما يزعزع الثقة، ويؤدي إلى الاختباء وراء قشرة من الخبرة أو العادات الطبقية، تضفي ضربا من التماسك الظاهري. غير أن الفجوة بين «جاي - ميليسا»، ستطل دوما برأسها في علاقتيهما، وستؤدي إلى لعبة تبادل الأدوار بينهما، ولكن لن تمنع التعاون

وأن تصبحا طرفا معا - ولو بشكل مؤقت - يواجه خبرة العدم التي تعيشها تنويعة مختلفة من النساء البوسنيات اللائي سيلتقين بهن، إنهما الطرف الذي يتبدى أمام هؤلاء نائبا عن «الأبوية» الأمريكية، فيمثلها، ويعدان «أهدافا ضرورية» للهجوم عليها، مما يتطلب أن تظل ثنائية «الحذر - الاستكشاف»، ذات حضور كامل في علاقتهن بهما، بجانب صعوبة التواصل الإنساني، عبر عديد من المواقف المتنوعة والمختلفة التفاصيل، والمتماثلة - في الوقت نفسه - من الناحية البنيوية.

ب - إيقاع الصحوة والاندماج بالطبيعة وجماعة النساء

1/1/2: ابتداء من المشهد الثاني - حيث يتنوع الفضاء مكانيا بانتقال «جاي - ميليسا» إلى مخيمات نساء البوسنة - يتفجر الإيقاع الثاني بما هو إيقاع الصحوة بمحاولة طرق أبواب التواصل الإنساني الحقيقي، سواء بين الطرفين اللذين يمثلان السلطة المتطفلة على عالم النساء البوسنيات، أو بينهما وبين هؤلاء النساء أنفسهن. وفي هذا السياق تدرك «جاي» في مواجهة «ميليسا» العناصر الأساسية التي تحول دون تواصلهما، وترهف الحذر معها، والأرجح ستعطل العمل مع البوسنيات، وتقيم سورا بينهن. وهنا نجد استمرار العناية بتفصيلات الحياة اليومية، بما تنطوي عليه من إيحاء وما يكتسبه السلوك فيها من دلالة، فإذا كانت «جاي» تبدي سخطها على «دورة المياه» القذرة وغير المألوفة في الثكنة العسكرية المهجورة، وعلى الحمام الذي كان زريبة للماشية، وتود لو أقامت في فندق بما يوفر لها بعض الخصوصية وشكلا من الرفاهية، حتى لا تتوتر وتكون أقل صبرا عكرة المزاج، فإن «ميليسا» لا تلبث أن تتهكم على عناية «جاي» الفائقة بأناقتها كسيدة من نيويورك، وبأشيائها، وبأسلوب ترتيبها في الحقيبة،



وتؤكد - من ناحية أخرى - أن التمسك بمظاهر «الرفاهية» سيؤدي إلى توليد الكراهية في نفوس البوسنيات نحوهما، فقد كان لديهن ولو بعضا منها - على الأقل - قبل أن يُنكبن بالحرب. على أن «جاي» تكشف نيتها في التواصل الحقيقي، متخلية عن «الطبيبة النفسية» في سؤال «ميليسا» إذا ما كانت لديها مشكلة مع الرفاهية، باعتباره سؤالا - سواء صدقت أو لم تصدق - ينم عن «فضولها بشأنها كإنسانة» ترافقها في سفر. وتتأكد النية مرة ثانية حين تختم المشهد بأنها لن تحاول التعليق على رد «ميليسا» بأنها ليست من عشاق الرفاهية التي ترهبها!!

2/1/2: وبرغم ذلك فإن «ميليسا» بدورها لديها ما يعيقها عن التواصل الإنساني مع «البوسنيات»، فهي وإن بدت بسيطة تكره الرفاهية وتبدي خشيتها منها، وقبلت طواعية الإقامة الخشنة في الثكنة العسكرية، إلا أنها - على مستوى آخر - بالغة الاعتداد بخبراتها السابقة وتعيد إنتاجها بآلية، متمركزة حول رغبتها الأنانية في الانتهاء من المهمة، والحصول على ما توفره اعترافات البوسنيات، من تسجيلات تفيد منها كمادة لاستكمال كتابها، مما ينفيهن دائما خارج اهتمامها بوصفهن بشرا، كما يجعلها هدفا لتهكمهن. ومن هنا فإن القشرة التي تختبئ وراءها «ميليسا» غائرة عميقة، تتمثل في طموح تلتمس له المشروعية، فلا يعنيها الانهيار الإنساني في الحرب إلا كمجال عمل، فتبدو - من منظور تفكيك وتشظي الشخصية ما بعد الحداثية - تجسيدا للجانب العملي المدرب والجاف عاطفيا في شخصية «جاي» والشخصية الأمريكية عامة. أما قشرة الرفاهية التي تختبئ خلفها «جاي» نفسها، فكان يسيرا تكسيرها سواء أكان برغبتها في التواصل الحقيقي الذي ربما وراءه «أنا» أكثر عدما وانسحاقا، ثم بإيثارها

البقاء في الثكنة وعدم الانتقال إلى فندق. ولا تلبث صدفة «جاي» الهشة أن تجد هجوما كاسحا متعدد الأصوات من تنويعة البوسنيات، طوال المشهد الثالث الذي رتب ليكون تعارفا وتحديدا لآليات العلاقة الرسمية بينهن، وقد مر الهجوم بوطء أناقتها كمجموعة من الأشياء الثمينة اللافتة للانتباه، وانعطف إلى الاهتمام التافه للمرأة الأمريكية بالملابس الداخلية وحفلات العشاء وعمليات التجميل، وتصعّد إلى التهكم بصورتهن المشوهة والزائفة في وسائل الإعلام، مما يبرر عدم الثقة بهما، وانتقل إلى أسئلة حرجة عما يراد منهن في المهمة المعلنة وكيف ينظر إليهن خلالها: كمعتوهات، أو مجانين، أو مرضى، فتبدو إحداهن أكثر مرضا وحاجة إلى العلاج دون الأخريات، وما الطبيعي وغير الطبيعي في أحوال البشر عامة وأحوالهن خاصة، ولم لا تجعلان القادة الذين أشعلوا الحرب، يستلقون على الأرائك للعلاج؟

1/2/2: إن هجوم البوسنيات الكاسح وغير المنظم - في الوقت نفسه - بذراه المتعددة، وبما ينطوي عليه من عفوية وصدق، ينبغي أن يغير جذريا من المدخل المنهجي المعد سلفا لمقاربة أحوالهن، ودفعهن إلى «البوح»، كما حطم وبعنف غير مقصود صدفة «جاي»، وقلب رأسا على عقب صورة العالم الذي اعتادته، وربما من دون أن تفكر فيه وتعنى حقيقة به وبمساءلته. وفي سياق الاستعداد الذي أبدته في قراراتها المتوالية للتواصل الإنساني الحقيقي، سرعان ما وافقت على إلغاء فكرة تسجيل أقوالهن التي بادرت «زلاتا» - إحدى البوسنيات - بالاعتراض عليها، وأوقفت محاولة «ميليسا» لأن تمررها لأهميتها بالنسبة إلى كتابها الذي تتمنى لو قرأه العالم كله، فلم تشأ «جاي» أن تضغط عليهن لقبولها، فقد عانين - فيما قالت - بما

فيه الكفاية. وربما بدا قرار «جاي» بإعداد حقيبتها للرحيل - في المشهد الرابع - كأنه يتشكل في اتجاه مضاد لنزعة التواصل الإنساني، ولكن الأسباب التي تسوقها مع «ميليسا» تعكس تطورا في الاتجاه نفسه. إنها لا تضيق كطبيبة نفسية مدربة بانفلات البوسنيات من البوح، ولا بأساليبهن الدفاعية المحكمة، ولا تفزع لغياب الخبرات التي يمكنها الاستعانة بها لمقارنة تجاربهن بها، ولا تغضب من هجومهن الكاسح عليهما، باعتبارهما «أهدافا ضرورية» - فيما تقول «ميليسا» - لتفريغ السخط، وسرعان ما يهدأن ويبدأن سرد قصصهن. ولكنها - في الحقيقة - أصبحت تمنح وعيها وحسها الإنساني - لا المهني أو العملي - فرصة ليتحرر ويتكون وينمو في تضاعيف تصرفاتها مع البوسنيات، غير أن هذا الوعي لا تشكله «إيف آنسلر» دفعة واحدة في مشهد بعينه تطلق فيه عنان «جاي» كي تعبر عنه، بل تشكله في إشراقات قصيرة متقطعة موزعة.

2/2/2: ففي المشهد نفسه، تعي «جاي» أن البوسنيات لا يحتجن إلى طب نفسي، بل يحتجن إلى «مساكن ووطن ورعاية»، وسرد القصص لن يعيدهن إلى وطنهن، مما يشعرها بسخف المهمة التي أوكلت إليها والسخط عليها، والحرج منها، والعجز عن تقديم شيء حقيقي لهن. ولعل هذا ما يفسر - من ناحية ثانية - موقفها حين تتفجر مشكلة «سيدا» بين «دونا» التي تضمها دائما لصدرها، وتتصور أنها تبكي، وبين الأخريات اللائي يوشكن أن يخنقن «سيدا» نفسها، فهي لا تسأل حين تعود «ميليسا» بالطفلة، إلا السؤال الإنساني عن حالها. ويكاد المشهد التاسع ينفرد لتأكيد ما يمر به وعي جاي من إشراقات، فهو يتشكل مع دعوتها «ميليسا» - في مقاربة إنسانية دافئة - إلى أن تكف عن العناية بالمسجل الذي بات يزعجها، إنه ليس أكثر من جهاز

تسجيل لا يشفي أحدا، ولا قيمة لما يسجله، فالبوسنيات يمثلن من أجله أو يقاومنه، باعتبارهن أحوج إلى «الشعور بالأمان»، وفي السياق تعرب عما تشعر به من تحول بوصفه انتهاكا، يبرر - ربما - أن تبدي إعجابها باندفاع «ميليسا» وشجاعتها وعدم تضييعها الوقت، ومن ناحية أخرى تبادلهما الأدوار فتتولى «ميليسا» القيادة من دونها، ولكنها أيضا تقول: «أنا أعتقد فقط أنه يجب عليك أحيانا أن تتوقفي للحظة، تشاهدي، تنتظري».

1/3/2: ولا غرو أن الوقفات التي تسمح بالمشاهدة والانتظار، هي وقفات التأمل وإشراق الذات بالأنا الإنسان، وقد بدأتها «جاي» مباشرة في المشهد الخامس، إذ شرعت البوسنيات في البوح ذي الخطابات المتقاطعة والمتداخلة، بعد أن كان مجرد جمل تثير التشوق «suspense»، ليتشكل إيقاع الصحوة مصحوبا بالاستغراق التدريجي في الشراب، تمهيدا لبوح «جاي» نفسها، وللاندماج بهن، وبالطبيعة التي تبدأ التكشف في الوعي بالبرد والأمطار مرة، وبالحر وأشعة الشمس، مرة ثانية. والواقع أن تجربة «سيدا» من بين البوسنيات تعد مفتاحا لعالم «جاي» الداخلي، بكل ما تعانيه من آلام الحلم المجهض، ولاسيما الأمومة، ابتداء من محاولة «سيدا» أن تسقط عليها مخاوفها في المشهد السادس، وتجد فيها دفئها وأمانها، وأمان ما تعايشه بوصفه طفلتها «دونا». إن «سيدا» تتسلل في ظلام الليل إلى مخدع «جاي» وتوقظها، وتحاول أن تدس نفسها في فراشها، سائلة أن تضمها، مع «دونا» إلى صدرها، بوصفها أمها، ولا تستطيع «جاي» أن تتمسك بمعالجة الموقف مهنيا إلى النهاية، فلا تلبث أن تسلم صدرها المتوتر كي تتوسده سيدا، بينما تتظاهر «ميليسا» في هذا كله بالنوم. وفي المشهد السابع، تتعمق علاقة «جاي» بالمجموعة حين تستجيب في النهاية



– لتثبت أنها تحبهن – إلى رغبتهن في أن تشاركهن شراب القهوة الذي أعددنه، برغم أنها امتنعت عن شربها منذ شهور مضت. ويتأكد في السياق نفسه، الإسقاط الذي اتجهت به «سيدا» نحوها كأم، وقد وحدت بينها وبين الشمس التي وجهها بشعاعها، فهمّت تداعب وجه «جاي» وتنظر في عينيها وتقبلها، مبدية سعادتها بأنها جاءت أخيرا، بينما نجدها في المشهد التاسع، نائمة في فراش «جاي»، كأنه أمر عادي ترقب خلاله «جاي/الأم»، وتنتظر أن تكمله بالنوم إلى جوارها.

2/3/2: يستمر إيقاع الصحوة حتى المشهد الحادي عشر، فالحس الإنساني المتزايد بالأنا الضائع، دفع «جاي» إلى الترحيب برغبة «يلينا» التي ما لبثت أن غمرت البوسنيات، في شراب الخمر، ورفض الضغط الذي ما فتئت تمارسه «ميليسا» بأنه هروب. وتبرر «جاي» بأنه: «من المهم أن نستسلم، أن نسلم أمورنا لطبيعتنا، ونسمح لها بأن تأخذ مجراها». واتخذت اللحظة طابعا كرنفاليا «carnival» صاخبا، بالشراب والغناء الشعبي، والرقص الذي تقاد إليه «ميليسا» – ولو رغما عنها – متأففة من الشراب، بينما تجمح «سيدا» متجردة في الرقص من ملابسها تدريجيا. ولا يخلو هذا الاندماج الكلي بين جماعة النساء، من اندماج في الوقت نفسه، وتوحد مع الطبيعة الكونية، بمغادرة الملاجئ إلى أضواء النجوم والقمر، وصرير الليل. إنها اللحظة التي تراها «جاي» على نحو بالغ التأثر، مفعمة بالصدق والنقاء، وتأخذها – ولاسيما بما فيها من غناء – إلى جانب من «الأنا» المجهض في أعماقها بأبيها، فإذا افتقدت «زلاتا» سعت بحثا عنها، لتبوح إليها بها. فقد ودت «جاي» لو شاركتهن الغناء مثل الأصدقاء، ولكنها لم تستطع أن تطاوع نفسها، لأن أباها – ممثلا لمعايير وقيم النجاح الاجتماعي – أدى دورا محوريا في وأد رغبتها مبكرا في أعماقها، فبرغم أنه أخذ اسمها

من الأحرف الأولى لاسم الموسيقار العظيم جوانا سبياستيان باخ، وبرغم أنه هو نفسه كان موسيقيا، فإنه كان ذا طبيعة استحواذية مندفعة إلى التدريب والتمرين والالتزام بالقوانين ومراعاة الحدود، وطالما دعاها إلى إلزام نفسها بمعرفة هدفها بالضبط قبل أن تخطو، وأن تمتلك الأغنية ولا تدعها تستحوذ عليها. ويبدو أن «جاي» لم تستطع أن تلزم نفسها بالتدريب، فاقتنعت بأنها لن تكون مغنية عظيمة، لذا - ببساطة - توقفت عن الغناء. ولكن إشراق وعي «جاي» في هذه اللحظة، جعلها تسخط على أبيها، لأن موهبته لم تساعد الناس بل حطمتهم، وتسخط على نفسها لأنها كطبيبة تسير في عقول الناس، تقتلهم بقوانينها وحدودها، وتدريبها المثالي المفرغ من العاطفة، فإذا دعتها «زلاتا» إلى أن تغني لها، تخبطت، وإذا بها تدور حول نفسها - «رقصتها الخاصة» المتزامنة مع رقص المجموعة - وكأنها تبحث عن هذه «المغنية»، أو بالدقة «الأنا» المجهضة، حتى تسقط أرضا.

ج - إيقاع التعين الجديد للذات/الواقع

1/1/3: لا تعدو أن تكون المشاهد التالية «12 - 16»، إلا مواقف مختلفة تصاحب إعادة تعيين «جاي» لوجوه ذاتها الدفينة والتي بدت كارهة لها، على مستوى وجودها الاجتماعي كامرأة ذات شعور، وإعادة تعيين البوسنيات بالنسبة إليها، كآخرين ترتبط بهم، فهن لسن «حالات» في مجال عمل، بل بشر في فضائها الاجتماعي. فإذا كانت «سيدا» اختارتها لتكون أما، فإن «نونا» - التي لم تفتأ تسألها عما إذا كانت لها بنات تثقب أجسادهن في عتمة حرب - أحوج ما تكون إلى مثل هذه الأم، كما أنها في حاجة إلى أن تتمثل في «أزرا» العجوز، أمها التي تحتاج إليها في شيخوختها وألمها، وتحتاج إلى معايشة شعور الصداقة مع «زلاتا» التي تقاربها في السن، وكان

لها مثل ماضيها الطبقي والمهني، وتعيش مع «يلينا» بساطة «العاشقة» المحبطة، ولو استطاعت «جاي» معايشة هذه العلاقات وتحرر من نفسها ما تقتضيه من مشاعر صادقة، لاستطاعت - على مستوى آخر - أن تحقق «الأنا» المغنية بما تحسه بعمق، وإن يكن بلا تدريب أو تمرين، أو التزام بقواعد وحدود مفروضة عليها من خارجها.

2/1/3: وفي المشهد «12» تعيد «جاي» تعيين ذاتها الجديدة مع العجوز «أزرا»، وتتمكن من إخراجها من الحفرة التي نامت فيها في سكرتها بوصفها قبرها، بإقناعها ولو وهما، أن بقرتها - التي سلبت منها مع ما سلب ودمر من قريتها - لم تزل ماثلة أمامها في الحقل تنتظر نداءها، فاحتفظت لها بالأمل الوحيد الذي يملأ نفسها، في أن تموت وتدفن في قريتها. وفي المشهد «13»، تكاد تعيش ألم «يلينا» مع حبيبها الذي تشوه نفسيا في الحرب، وقد امتزجت اللحظة التي اندفعت فيها مع سكرتها إليه توقظه ليشاركها الرقص تحت النجوم فضربها وورّم عينيها، باللحظة المفصلية في علاقتهما التي تذكرها في الوقت نفسه مخيمة على نفسه بتأثيراتها العصبية، فقد رأت الصربيين يضربونه بعنف حتى بكى كالطفل، وهو يحاول أن يمنعهم من قتل أبيه وتقطيع أصابعه. لقد كره «دادو» أن تراه مكوما ضعيفا وذليلا، فانقلب عليها بتشوهه يعوض كرامته المهدرة بضربها، لكن «يلينا» تؤكد أن ما وقع لها لم ينتهك سعادتها مع السكر، ولا رقصتها الرائعة تحت النجوم، فقد كانت في كل أولئك مع «دادو» القديم الذي تعرفه، وليس مع «دادو» المشوه الذي أفرزته الحرب. إن لحظة السكر والتوحد مع الطبيعة الإنسانية، لا تدعو - أيا كانت نتائجها - إلى أن تأسف عليها «جاي» ولا إلى قبول لوم «ميليسا» ومطالبتها بالجدية والتصرفات المسؤولة، فلا معنى لهما في الظروف التي يعشنها.

1/2/3: وفي المشهد نفسه تتعين «جاي» بوصفها أما وافرة الاهتمام بسيدا، مما يؤدي إلى انهيار كلي لعلاقتها مع «ميليسا» لإصرارها على أن تعرف الذكرى المؤلمة التي أفقدتها وعيها وطفلتها «دونا» معا، في غير حضورها، وإذا كانت «زلاتا» أبت أن تبقى مع هذا الإلحاح، فقد تطوعت «نونا» لسردها، بينما «سيدا» تقترب، وتصغي بدورها، فتولد لديها رد فعل عصبي، وجرت صارخة على نحو لا يعرف مداه. وقد أدى ذلك بما يكمن فيه من إعادة تعين «جاي»، إلى اندفاعها لتحطيم جهاز واتهام «ميليسا» بالتعطش إلى الشهرة، وتخدير الشعور، وأنها الطفلة الضائعة الباحثة عن نفسها وسط حروب كبيرة مرعبة. ولكن هذه الاتهامات نفسها تكشف - على مستوى آخر - إعادة تعين «ميليسا» في احتلال دور «جاي» الاجتماعي كلية والتماهي مع «نموذج المرأة الأمريكية» الساعية إلى النجاح مغلقة القلب، فلا تفهم من التحول العميق الذي طرأ على «جاي» غير أنه تظاهر بالاهتمام، وأنها انتظرت أكثر مما يجب لتبدأ حياتها، ولا تعرف من أين تبدأها، وربما تغار منها «جاي» لأنها تعودت العنف والقسوة أكثر من اللازم، وتعرفت عليه في وقت مبكر من حياتها. وفي المشهد «15» يأخذ إعادة تعين «ميليسا/الذات» وضعا أكثر عمقا بتعين «واقع جديد»، تؤكده باختيارها السفر إلى منطقة «الشيشان» الملتهبة بحرب أخرى، وتعيد في فهم ذاتها أن الكوابيس التي طالما عاشتها وأشعرتها بالشلل اختفت، بمجرد أن بدأت رحلاتها إلى المناطق الملتهبة وتوثيق قصص ضحاياها، وأنها لم تعد تحلم، بل تقبض على الحلم بتنفيذ السفر والكتابة، ولذلك لا تفهم مرة أخرى تدخل «جاي» فيما إذا كانت تناولت طعامها، بينما يأتي رد «جاي» دالا على تماهي «ميليسا» في النموذج الأمريكي: «نحن لسنا في أمريكا حيث يدفع لنا حتى لا نتدخل، ميليسا.. نحن هنا» .



2/2/3: ولا ريب في أن «جاي» كانت تعيد بهذه العبارة تعيين واقعها، بانفصالها النفسي والروحي عما كان «هناك/أمريكا» إلى ما أصبح «هنا/ البوسنة» بشبكة علاقاته الاجتماعية الجديدة، وقد كانت «سيدا» مفتاح الاختراق والمفاصلة. والواقع أن «سيدا» تعيش على وهم أنها استطاعت أن تنقذ نفسها وطفلتها «دونا» من جنود الصرب الذين كانوا يطاردونها بعد أن قتلوا زوجها وأمها أمام عينيها. والحقيقة أن ابنتها سقطت من بين يديها وهي تجري مذعورة من فكرة أن يغتصبها الجند، لو أنهم لحقوا بها، وما تحمله بين يديها لم يكن إلا لفافة خرق بالية تتصور أنها طفلتها، فلما أعيدت القصة على مسامعها، ارتدت على نفسها بفعل انتقامي ذي طابع هستيري. وكان يجب - على مستوى آخر - أن تواجه «جاي» في المشهد «14» كأم مفترضة وطبيبة متمرسة معا، هذا الموقف مع «سيدا» وتحتمل وحدها ما تبديه من عنف وهياج وهلاوس باللبن الذي يمتلئ به صدرها انتظارا لرضاعة طفلتها، ومخاوف تختلط بالذكريات المؤلمة المتجددة، لاسيما بعد ذعرها من «ميليسا» وقد ظنتها جنديا يطاردها، بينما ألقت بنفسها في أحضان «جاي» بوصفها أما. ويبدو بوضوح أن أمومة «جاي» التي تتعطش للإشباع، هي التي أمكنها استيعاب «سيدا»، والازدهار بما تفجر فيها من مشاعر متناقضة جياشة، فتنطلق - في الوقت نفسه - «جاي/المغنية» بهدهدة عميقة الأثر، تستكمل بها شفاء «سيدا» بعد اعترافها بالحقائق ناحبة في صدرها، فتلتف حولها البوسنيات في إعجاب بها وبأغنيتها.

1/3/3: لقد كانت مواقف «جاي» جواز المرور إلى قلوب البوسنيات، والمدخل إلى النهاية الدرامية المفتوحة التي ينصرف إليها البناء الدائري - بتعرجاته التي توصف باللولبية - في الدراما النسوية، فكما كانت إطار

إعادة تعين ذاتها الجديدة، حددت واقعها الجديد. ففي المشهد «16» تعاني «جاي» ضربا من القلق والانزعاج لا تريد أن تفكر في أسبابه ودواعيه الحقيقية، ولكنه يحول بينها وبين النوم، كما يحول دون إعدادها حقائبها تأهبا للعودة إلى أمريكا، ويدفعها خارج ملجئها تلتمس شيئا من نسمات الهواء، ويبدو بوضوح - وإن يكن عبر نوع من المجاز التهكمي الذي تمارسه «زلاتا» وقد خرجت لها - أنها تعاني في وحدتها أطياف حياتها السابقة التي توشك أن تعود إليها. فإذا كانت «زلاتا» تومئ إلى أن «الروائح تظل معلقة، البصل والجبن المتعفن، القمامة كلها روائح تظل معلقة كذنوب الماضي»، فهذه الإيماءة لا تشير إلى ما يدفع «جاي» للخروج من ملجئها، بل تثير فيها ما تعلمته عن الذنوب في هذه الرحلة لتؤكد: «أنا ملكة الذنوب». ومن ناحية ثانية إذا كانت «زلاتا» تستحسن ما فعلته بينهن - في إيماءة إلى «أزرا» و«سيدا» - فإنها تتذكر أن مرضاها في أمريكا يبقى الكثيرون منهم على حالتهم، ولا تتفتح أبدا قلوبهم وأرواحهم، وإن تعلموا لغة العلاج النفسي، وتغيرت أسباب اضطراباتهم، وأعادوا ترتيبها في مصحات نفسية جديدة. ومن ناحية ثالثة إذا كانت حياة اللاجئين لا تتغير عامة فإنها - فيما تقول «زلاتا» - كانت التغيير بالنسبة إليهم. ومن ناحية رابعة فإن «زلاتا» نفسها تبادر بمحبة آسرة إلى علاج «جاي» من الطفح الجلدي الذي ألم بها، وعلى هذا النحو فالمشهد يتجه إلى تأكيد إعادة تعين ذات «جاي» في رحلة تطورها النفسي والروحي، في مجال الاكتشاف والتحول الاجتماعي بين «اللاجئات البوسنيات».

2/3/3: ولا غرو أن النقطة الخامسة في هذا المشهد، تقود «جاي» إلى إعادة تعيين المكان المناسب لذاتها المكتشفة، بوصفه «البوسنة» لا

«أمريكا»، إذ تحدثها «زلاتا» عنها بما كان فيها من نمط حياة، وآثار ودور عبادة مختلفة، ومظاهر طبيعة آسرة، وبرغم ما طرأ عليها من تدمير، ووحشية غبية، ووجوه مقنعة بشعة - في إشارة للصربيين - لم تتردد عن قتل والديها العجوزين في أريكتيهما، غير أن هذه الوحشية نفسها، هي التي تعيد إلى الروح النزوع إلى الجمال والأمان وألفة الأصدقاء، كما تجدد الحلم باستعادة جنة البوسنة المفتقدة. والحقيقة أن «زلاتا» منحت «جاي» استراتيجية حياة ممكنة وحقيقية في المستقبل، وهو ما يتكشف أثره في المشهد «17» والأخير، حيث أغلقت دائرة البناء، وعادت «جاي» إلى شقتها في نيويورك. فقد جلست «جاي» في وحدتها تتحدث إلى المسجل، واضعة رسالة إلى «ميليسا» التي تتأكد بوصفها تجسيدا لنموذج «المرأة الأمريكية» التي تسعى إلى النجاح باردة العاطفة، وقد تعقلنت «rationalized» على نحو قاتل لإنسانيتها، ولكنها لا تستطيع أن تعود إليه. ففي هذه الرسالة تؤكد «جاي» أولا أنها تود لو غنت، ولكنها ما زالت تحتاج إلى أن تكون ثملة بعض الشيء كي تغني، وتؤكد ثانية أن «زلاتا» أوقفت حياتها، وجعلت من الحياة المترفة المميزة الآمنة المحمية المرتبة، أمرا مستحيلا أن تعود إليه، بل فقدت ذاكرتها به، وتؤكد ثالثا أن قلب «زلاتا» يقطر في قلبها وينزف دمه، وتؤكد رابعا أنها لم تعد تفهم أمريكا، بل وتلاحق فيها العدم أو اللاشيء، تعيسة بلا وطن ولا مهنة، ولا هدف أو مبرر وجود. وفي هذا الإطار إن أرادت أن تجاوز العدم وتشعر بالأهمية لعالم ما، رحلت بروحها إلى أولئك البوسنيات واستشرفت لحظة وجودها بينهم التي يعاد تجسيدها صامتة، وإذا بها هناك في مخيم اللاجئين: «نحن نجلس ونحاول فعلا أن تثق أحدانا بالأخرى، وفيما بين الدموع نأخذ رشفات صغيرة من القهوة



الثقيلة المجنونة» غير أن انفتاح هذه النهاية، لا يتمثل بالطبع فيما تنطوي عليه من نغمة أرق وحنين، ولكن بالتأكيد فيما يسفر عنه هذا الأرق، فيما إذا كانت «جاي» ستحسم موقفها من العدم الإنساني الذي تعود للاستغراق فيه، وتميل إلى استئناف الحياة بين البوسنيات، أو أن مشاغلها في نيويورك ستعيد استيعابها، وتباعد ما بينها وبين أولئك البوسنيات، وتعيد وضعه باعتباره ذكرى تبهت مع الأيام.

* * *



أهداف ضرورية

تأليف

إيف آنسلر

ترجمة :

د. ابتهال الخطيب

مراجعة:

د. نهاد صليحة



المشهد الأول

ترتفع الإضاءة على غرفة جلوس أنيقة. طاولة منخفضة في المنتصف عليها أطباق طعام. جاي إس، امرأة تقترب من الخمسين، متحفظة ورائعة الجمال، تجلس بالقرب من ميليسا، امرأة شابة وقوية تجلس بارتباك على الأريكة وتشرب كأس ماء. تمسح ميليسا قطرات ماء تركتها كأسها على الطاولة. تدفع جاي إس بقطعة خشبية باتجاه ميليسا.

ميليسا : أوه، إنها قاعدة أكواب. اعتقدت أنها قطعة فنية، أعتذر كثيرا.

جاي إس : لا عليك، إنها طاولة قديمة.

ميليسا : إنها رائعة، حالتها ممتازة، ليست عليها بقعة واحدة. لا أستطيع أن أحافظ على طاولة بهذا الشكل، يتطلب ذلك مجهودا كبيرا.

جاي إس : على كل حال، أنا لا أقضي أيامي في تلميع الطاولة.

ميليسا : لا بالطبع، أنا متأكدة من أن لديك من يقوم بهذا العمل.

(تضحكان معا بتوتر)

جاي إس : أنت أصغر مما توقعت.

ميليسا : نعم، ولكن تجاربي كثيرة.

جاي إس : (لا شعوريا وعلى طريقة العلاج النفسي)
حقا؟

ميليسا : (فجأة ينتابها شعور بأنها تتعرض للتحليل النفسي)

أوه، لم أقصد بهذه الصورة.

جاي إس : أي صورة؟

ميليسا : بهذه الصورة، صورة الطفولة المعذبة، صورة أنا المسكينة، أنا لا أشعر بالأسى على نفسي.

جاي إس : ولمَ أتصور أنا ذلك؟

ميليسا : لأنك «طبيبة العقد»، لأنني متأكدة من أنك ستحيلين كل ما أفعله الآن إلى أحداث طفولتي.

جاي إس : لكنني لا أعرف ما حدث لك في طفولتك ميليسا.

ميليسا : هل تحتاجين إلى أن تعرفي؟ هل من الضروري لك أن تعرفي؟ إنني أفضل ألا يتم تعريفي أو تصوير شخصيتي من خلال هذه الفترة، تلك كانت حياتهم، هذه حياتي أنا.

جاي إس : وما الذي يجعل «هذه» حياتك أنت؟

ميليسا : يبدو لي هذا كسؤال «طبيبة العقد».

جاي إس : أوه، أنا آسفة.

(تجلسان بتوتر)

جاي إس : يعجبني حذاؤك.

ميليسا : حقا؟

جاي إس : نعم، يعجبني كثيرا.

ميليسا : محل كينيث كول، يعجبني الزمام.

جاي إس : إنه... مميز.

ميليسا : نعم، إنه حذاء... ثابت، أحتاج إلى حذاء يثبت القدمين.

جاي إس : نعم، يمكنني أن أتخيل.

ميليسا : ليس لأنني مجنونة أو غريبة الأطوار أو أي شيء من هذا القبيل، ولكن في هذه الظروف، هذه الحروب، يحتاج الإنسان إلى... الثبات.

جاي إس : نعم، سيرتك الذاتية تثير الإعجاب، تزكيتك قوية جدا.

ميليسا : أوه، لقد ألفتها لفوري من أجلك، أعني طبعتها... من أجلك. كل المعلومات حقيقية. أنا عادة أعمل منفردة. لا أحتاج إلى إثبات نفسي، هذا كله جديد علي.

جاي إس : سيرتك مثيرة للاهتمام حقا، أنت تدربت لتكوني أخصائية نفسية وكاتبة... غير عادي بتاتا.

ميليسا : معالجة للصدمات النفسية.

جاي إس : ماذا؟

ميليسا : لقد تدربت كمعالجة للصدمات النفسية. إنه تخصص عميق. أنا لست أخصائية نفسية. أنا أعمل فقط مع الشعوب التي تعاني صدمات نفسية خطيرة. يا إلهي، انظري لما أقول «شعوب تعاني من صدمات نفسية خطيرة».



جاي إس : ألا تخافين؟

ميليسا : بلى، لكنني أخاف ما لا أراه أكثر، أخاف ألا أعلم، لم تسافرين أنت إلى البوسنة؟

جاي إس : إنني ذاهبة إلى اللجنة التي شكلها الرئيس. لقد طلب مني ذلك، إنه شرف كبير. أصدقك القول، كانت مفاجأة، أعني، أنا لا أعرف الكثير عن البوسنة. أنا أقرأ الأخبار، ولكن إلى أسبوع مضى، لم تكن البلقان على خارطة الأماكن التي أنوي زيارتها في عطلتي المقبلة.

ميليسا : لمَ يحتاجون إليك في هذه المهمة هناك؟

جاي إس : في الواقع، هم اختاروا عددا من التخصصات المختلفة لهذا الفريق، وأنا العنصر المختص «بالعقد» كما تقولين. كانت الصدمات النفسية تخصصي.

ميليسا : نعم، الاضطرابات الغذائية، لدي فكرة عن كتبك.

جاي إس : حقا؟

ميليسا : لم يسبق لك أن زرت بلدا مزقته حرب.

جاي إس : يا إلهي، لا، لذا أردتك معي ميليسا، لديك الخبرة.

ميليسا : الحرب لا تشبه كثيرا النفور المرضي من الطعام.

جاي إس : أنا طبيبة نفسية. ست وعشرون سنة. عيادة خاصة. لقد عانيت نوعا من الحروب، صدمات وحروب نفسية. الصدمة هي الصدمة.

ميليسا : في هايتى كان الأطباء النفسيون يفرون مثل الذباب.

جاي إس : هايتي؟

ميليسا : نعم.

جاي إس : كم بقيت هناك؟

ميليسا : ثمانية شهور.

جاي إس : ألم تكوني خائفة؟

ميليسا : لا، ليس في هايتي، ولكن في رواندا، بلى...

جاي إس : رواندا.

ميليسا : نعم.

جاي إس : لا يمكنني أن أتخيل.

ميليسا : لا، لا يمكن لأحد أن يتخيل.

جاي إس : هل أنت متأكدة من استعدادك للذهاب إلى البوسنة، للعمل مرة أخرى؟

ميليسا : (بحزم وإصرار)

إنه عملي، هو ما أقوم به.

جاي إس : إنك قوية جدا، صغيرة جدا وقوية جدا.

ميليسا : هل هذه المهمة حقيقية أم أنها واحدة من مهمات «راقب وشاهد ولكن لا تقترب» للأمم المتحدة؟

جاي إس : أخبرونا أننا سنعمل مباشرة مع لاجئات الحرب، إنه عمل فعلي مباشر، لذا أحتاج إليك كمساعدة لي.

ميليسا : أهذا ما قيل لك؟

جاي إس : عفوا؟

ميليسا : أنني سأكون مساعدة؟ أنني سأعمل كمساعدة لك؟

جاي إس : نعم، مهمتك ستكون مساعدتي. أنت أخصائية حروب وستكون مهمتك مساعدتي.

ميليسا : أنا أعمل حاليا على تأليف كتاب عن أثر الحروب في تكوين الصدمات العصبية وتعميقها، سيكون تركيزي على الجماعات النسائية، على فظاعات الحروب المعروفة التي تحطم النساء. إنه أول عقد لي مع شركة نشر كبرى. إنها شركة النشر التي تتعاملين معها في الواقع. من الضروري أن أنتهي من الكتاب هذه السنة. سأحتاج إلى أن أجري مقابلات مع هؤلاء النساء.

جاي إس : لا توجد مشكلة.

(تقدم جاي إس طبق طعام)

جاي إس : ألا تريدين شيئا ميليسا؟ هناك شطائر الدجاج الرائعة بصلصة البيستو.

ميليسا : من الصعب الأكل في أثناء المقابلة. فتات الطعام... صوت المضغ، كما أنني لا آكل اللحم.

جاي إس : أوه، أنت نباتية.

ميليسا : نعم.

جاي إس : لا بد أن يكون هذا صعبا عليك في أثناء السفر، أتجدين ما تأكلينه؟

ميليسا : لا بأس... أجد ما آكله.

جاي إس : هل يمكنني إحضار شيء آخر لك؟ بعض الفواكه أو المكسرات؟

ميليسا : لا، أنا بخير هكذا.

(تجلسان مرتبكتين)

جاي إس : ماذا يلبس الناس ؟

ميليسا : أين؟

جاي إس : في بلد منكوب بالحرب.

ميليسا : ستحتاجين إلى صديري واقٍ من الرصاص، سترة واقية، حذاء للسير في الطين.

جاي إس : (بخوف)

حقا؟

ميليسا : نعم، وخوذة.

جاي إس : حقا؟

ميليسا : لا، لن نذهب كجنود.

جاي إس : إذن سنذهب كماذا؟

ميليسا : أنت ستذهبين كمفوضة من الرئيس، وأنا، حسنا، أعتقد أنني ذاهبة كمساعِدة لك.

(فجأة تسكب ميليسا شرابها. تحاول تنظيفه بسرعة وتوتر)

جاي إس : لا عليك ميليسا، إنه فقط ماء.

ميليسا : ولكنه على هذه الطاولة...

جاي إس : إنني أسبب لك التوتر.

ميليسا : مثلما أخبرتك، ما لا يمكنني رؤيته يرعبني.

(تحدق كل منهما في الأخرى في ارتباك، وقد تجمدتا في مكانهما بصورة غريبة)

*

المشهد الثاني

البوسنة. مخيم لاجئين. غرفة على شكل ثكنة عسكرية. مهجورة. سريران من أسرَّة المعسكرات. فراغ - شعور بالفقر. تسوي ميليسا سريرها، تفرغ حقيبة ثيابها. تدخل جاي إس ترتدي ملابسها النيويوركية اللائقة بالمدينة.

جاي إس : هناك آثار أقدام كبيرة وقذرة في الحمام.

ميليسا : نعم، تقرفصين عليها.

جاي إس : هل تعنين أن...

ميليسا : (ضاحكة)

لقضاء الحاجة. نعم، تقرفصين لقضاء الحاجة.

جاي إس : فوق آثار الأقدام؟

ميليسا : نعم، في الواقع إنه أفضل...

جاي إس : أفضل....؟

ميليسا : للقولون.

جاي إس : وأماكن الاغتسال؟

ميليسا : إنها قذرة جدا، ولكنك ستعتادينها.

جاي إس : كانت تستخدم للماشية.

ميليسا : الماشية النظيفة.

جاي إس : سيوفر لنا الفندق بعض الخصوصية.

ميليسا : وهذه هي المشكلة، ستكرهنا السيدات هنا لإقامتنا المرفهة.



جاي إس : ولكنني لست لاجئة.

ميليسا : ستقربنا إقامتنا هنا منهن.

جاي إس : أعتقد أن هذا مهين، أن نتظاهر بأننا نعيش تحت هذه الظروف، هن يعرفن أنه بإمكاننا المغادرة.

ميليسا : باستطاعتك الذهاب.

جاي إس : أرجو أن تعذريني، ولكنني أحتاج إلىالرفاهيات الصغيرة. أنت أصغر مني. أنا أنظر بترحاب لحمام دافئ وشراشف نظيفة ومكان أجلس عليه كي...

ميليسا : كي تقضي حاجتك. هؤلاء السيدات يحتجن إلى الرفاهيات نفسها، كن يمتلكنها قبل الحرب.

جاي إس : لا أعتقد أن القرفصة في آثار الأقدام القذرة ستجعل مني طبيبة نفسية أفضل. بصراحة، أعتقد أن هذا الوضع سيوترني. سأكون أقل صبرا ومتعكرة المزاج.

ميليسا : حسنا، لا نريدك متعكرة المزاج.

(تضحكان)

ميليسا : اسمعي، أستطيع أن أساعدك على الوصول إلى فندق. (تستدير جاي إس للمغادرة، ثم تعود. ترمي حقيبتها بتردد على السرير. تبدأ بإفراغ الحقيبة. تحدق ميليسا في محتويات الحقيبة)

ميليسا : يا إلهي، من حزم حقيبتك، بندلز(*)؟

(*) اسم محل شهير من محلات نيويورك فيفث أفينيوز.



جاي إس : ماذا بوسعي أن أفعل؟ أنا مرتبة.

ميليسا : مرتبة؟ حتى جواربك ملفوفة في مناديل!

(تقترب ميليسا أكثر للتفحص. تمسك بالجوارب)

ميليسا : ما نوع هذه الجوارب؟

(تستعيد جاي إس جواربها وتدفع ميليسا بعيدا عن حقيبتها)

جاي إس : هل لديك مشكلة مع الرفاهية؟

ميليسا : هل هذا سؤال من طبيبة العقد؟

جاي إس : لا، كان حقا سؤالا بريئا.

ميليسا : هل هذا ممكن؟

جاي إس : ميليسا، صدقي أو لا تصدقي، ولكنني أحيانا فضولية بشأنك كإنسانة. نحن مسافرتان معا. إنه فضول إنساني.

ميليسا : (وقفة) في الواقع، لست من عشاق الرفاهية، إنها ترهبني.

جاي إس : لن أحاول حتى التعليق.

*

المشهد الثالث

غرفة على شكل ثكنة عسكرية، فارغة، محطمة. قماش قطني ممزق على النافذة. الجو حار جدا. ستة كراسي في شبه دائرة، صينية قهوة على الطاولة، أكواب قهوة تركية صغيرة. يلينا: امرأة بسيطة في نهاية الأربعينيات من عمرها، زلاتا: امرأة مميزة ومثقفة في عمر جاي إس، نونا: مراهقة متأمركة جدا، سيدا: فتاة جميلة عشرينية العمر، أزرا: مسنة من القرية. تجلس جاي إس وميليسا على الكراسي. معظم السيدات يدخنَّ، يحدقن في جاي إس، يستوعبن ملابسها... الخ. بعد فترة طويلة، تتحدث جاي إس أخيرا.

جاي إس : مرحبا.

السيدات : مرحبا.

جاي إس : أنا الدكتورة... جاي إس. هذه مساعدتي ميليسا.
(مرتبكة ولكنها تحاول المحافظة على مظهر الطبيبة المعالجة)
كما تعلم معظمكن، فقد جئنا هنا مفوضين من الرئيس. على الرغم من خبرة ميليسا الواسعة في مناطق النزاع، لابد أن أعترف بأن الحرب موضوع جديد بالنسبة إليّ.

يلينا : فلتنضمي إلى نادينا إذن.
(السيدات يضحكن)

جاي إس : إذن، سأتعلم معكن خلال مسيرتنا هذه.

أزرا : إذن أنت طبيبة المعتوهين؟

يلينا : لا، هي طبيبة المجانين.

أزرا : هل نحن مجانين؟

نونا : نعم، لقد سَمعت كيف رفست كلبك.

أزرا : لم أرفس تيسًا، أنا أحب تيسًا أكثر مما أحب أغلبكن.

جاي إس : فكرنا أن نبدأ بجلسات جماعية في الصباح وبعد الظهر. ساعتين لكل جلسة. نود أن نبدأ وننتهي في الوقت المحدد، لذا نقدر تعاونكن كثيرا.

أزرا : أنا لم أرفس تيسًا. أنا أحب حيواناتي. كان لدي بقرة، ويا لها من بقرة! كان يمكنها أن تدر حليبا يكفي...

الجميع: (كل السيدات البوسنيات)

... لإطعام قرية.

ميليسا : سنكون موجودات كذلك في خارج أوقات الجلسات. كما تعلمن، نحن نقيم هنا في المخيم لهذا الغرض. (تنظر إلى جاي إس) لذا لا تترددن في طلبنا في أي وقت.

(تضع جاي إس نظارتها على عينيها لتستطيع قراءة اسم نونا على بطاقتها التعريفية)

جاي إس : نو - ني. (تخطئ التهجئة، تصحح لها بقية السيدات.

تبدأ مرة أخرى بحرج واضح) نوني. (السيدات يصححنها مرة أخرى، بتوتر كبير تحاول مرة أخرى) نونا، لمَ لا تبدئين؟

نونا : أبدأ بماذا؟

جاي إس : من حيث أنت، ابدئي من هنا.

نونا : تعنين أتحدث؟

جاي إس : إذا كان ذاك ما تودين فعله.

نونا : لم اخترتِني؟ هل أبدو مريضة أكثر من الأخريات؟ (السيدات يضحكن)

جاي إس : أهكذا تشعرين؟

نونا : لم أشعر بهذا من قبل.

جاي إس : من قبل ماذا؟

نونا : من قبل أن تختاريني. من قبل أن تجبريني على الكلام. هل لأنني صغيرة؟ هل أبدو قلقة بصورة خاصة أنا لا أتعاطى المخدرات.

جاي إس : هل تنزعجين عادة إلى هذا الحد عندما يطلب أحد منك الكلام؟

نونا : لا يوجد شيء عادي طبيعي هنا، لم يعد هنا شيء عادي منذ أمد بعيد.

جاي إس : ما الذي كنت تعتبرينه عاديا من قبل؟

نونا : ما الذي يعتبره أي إنسان عاديا؟ ما الذي تعتبرينه أنت



عاديا؟ أشياء عادية.

جاي إس : أحب أن تصفيها لي يا نونا.

نونا : لا أدري. أنت تسألينني حول أشياء كثيرة. هل هذا علاج نفسي؟ في أمريكا الجميع يتعالجون نفسيا، صحيح؟

ميليسا : (تضحك)

ليس الجميع.

نونا : لقد سمعت أن المرضى، هكذا يسموننا، يستلقون في غيبوبة ويرون خيالات، ثم يتحولون إلى أثرياء .

جاي إس : (تتدخل للمساعدة)

هل أنت من البوسنة نونا؟

ميليسا : بالطبع هي من البوسنة.

زلاتا : جميعنا من البوسنة. ماذا تتوقعين أننا نفعل هنا؟

جاي إس : (لزلاتا)

ما اسمك؟

يلينا : اسمي يلينا. إنه لشرف كبير لنا أنكم أنتم - الأمريكيين - سافرتم كل هذه المسافة لتأتوا هنا. هذه أزرا، أزرا من بانيا لوكا.

أزرا : أحتاج إلى طبيب.

زلاتا : إنها ليست هذا النوع من الأطباء.



أزرا : أنا متأكدة أنها تعرف شيئا ما عن الروماتيزم. كل الأطباء يعرفون شيئا ما عن الروماتيزم.

زلاتا : إنها ليست هذا النوع من الأطباء. لقد ألقيت أنا نظرة، ببساطة إنه التقدم في السن.

يلينا : هذه سيدا. الرائعة الجمال. إنها من الريف. لم تغادر قريتها بتاتا قبل الحرب. وهذه زلاتا، طبيبة. سيكون صعبا عليك أن تكسبي زلاتا. قابلتِ نونا. نونا شاهدت أفلاما أمريكية أكثر مما يجب. أوه بالطبع... وبالتأكيد، دونا...

(تحمل سيدا طفلا صغيرا مقمطا)

سيدا : (لجاي إس)

أنت جميلة جدا وعصرية جدا.

زلاتا : (بسخرية طفيفة)

كانت هناك حرب في البوسنة. نحن لاجئات.

أزرا : لم لا تجعلين هؤلاء القادة يستلقون على الأريكة؟ إنهم هم المجانين.

سيدا : دونا تضحك، إنها سعيدة لوجودك.

ميليسا : كم عمر دونا؟

(تضم سيدا طفلتها وتقهقه)

زلاتا : ماذا تريدون منا؟

جاي إس : لقد حضرت إلى هنا... حسنا (تنظر إلى ميليسا)، لقد حضرنا إلى هنا لمساعدتكن.

(يحدق الجميع بها)

زلاتا : وما خطتك لعمل ذلك؟

جاي إس : أنا... حسنا... نحن... إنني طبيبة نفسية وأنتن لديكن...

أزرا : هل ستعيدين لي خرافي وبقرتي؟ هل ستحضرين لي السجق؟ لقد أخذوا مني السجق.

يلينا : إنهم ليسوا هنا من أجل ذلك، أزرا.

ميليسا : نحن هنا لنساعدكن.... لنتحدث.

زلاتا : ليس هناك نقص في الأحاديث هنا.

نونا : كل ما نفعله هو أننا نتكلم ونتكلم...

زلاتا : لقد مللنا الكلام.

جاي إس : نحن هنا لنساعدكن على الحديث عن الحرب، عن الـ...

(السيدات يضحكن)

زلاتا : هل سافرتما كل هذا الطريق إلى هنا من أجل هذا؟ الطبيبتان الأمريكيتان لتساعدا مجموعة لاجئات بوسنيات فقيرات على الحديث عن الحرب؟ عم كنا نتحدث إذن قبل مجيئكن؟ عن ملابسنا الداخلية، عن حفلات العشاء...

نونا : لا، عن عمليات شد الوجه...

(تضحك السيدات مجددا)

ميليسا : لقد تأثرنا كثيرا لمعاناتكن. كنا نتمنى أن نتحدث، أن تخبرننا بقصصكن.

زلاتا : أنتم وبقية العالم. لقد حضروا من كل مكان في بداية الحرب للاستماع للتفاصيل الدموية.

نونا : نقرأ عن أنفسنا في الصحف، جعلونا نبدو كالمخابيل.

يلينا : وغطاء الرأس، دائما المنديل. صوروا أزرا بالمنديل.

نونا : لم يأخذوا صورا لي قط.

زلاتا : لقد غادروا ولم يعودوا بعدها مطلقا.

ميليسا : بالضبط. لهذا أنا أكتب كتابا وليس مقالا. من المهم أن يعرف الناس قصصكن بالطريقة التي ترغبن في إيصالها.

زلاتا : إذن فهل أنتن طبيبات أم صحافيات؟

جاي إس : نحن اختصاصيات نفسيات، في الواقع، مليسيا هي...

ميليسا : (تقاطعها)

أنا أكتب كتابا عن قصص اللاجئين في كل أنحاء العالم.

زلاتا : أوه، اذن نحن فصل في كتاب.

ميليسا : لا، لا...

زلاتا : ومن تعتقدين سيقرأ كتابك؟

ميليسا : آمل أن يقرأه الجميع في كل مكان. هل من اعتراض على تسجيلي لجلساتنا؟

زلاتا : لا أريدك أن تسجلي أي شيء أقوله. لا يعجبني ذلك.

ميليسا : نحن سوف...

جاي إس : ... لن نسجل حديثك، زلاتا. هل من أخريات لهن الاعتراض ذاته؟

ميليسا : أعلم بصعوبة الأمر، لكنكن ستساعدن آخرين كثيرين، أن يعرفوا قصصكن، أن تخرج هذه القصص للعالم.

جاي إس : لن نضغط عليكن، لقد عانيتن بما فيه الكفاية.

زلاتا : لدينا تجارب سيئة مع الصحافيين.

جاي إس : نحن لسنا صحافيات.

ميليسا : لا أحاول استغلالكن بكتاباتي. إن ضحايا صدمات الحرب...

نونا : أهذا ما تدعوننا؟ ضحايا صدمات الحرب؟ يا له من تعبير مرعب.

ميليسا : إنها ليست إدانة.

يلينا : لا، أسوأ، إنه حكم مؤبد. نحن غير مرغوب فينا بأي مكان بسبب رائحتنا النتنة.

سيدا : لدونا رائحة جميلة. تفوح منها رائحة الحَمام.

زلاتا : لا أريدك أن تسجلي حديثي.

جاي إس : لن يتم تسجيل أي شيء اليوم.

نونا : إذن، هذا هو العلاج النفسي الأمريكي؟

أزرا : أشعر فقط بأنه يوم مريع آخر.

*

المشهد الرابع

غرفة الثكنة العسكرية تحتوي على سريري معسكرات. جاي إس تحزم حقيبتها بعصبية حيث تدخل ميليسا.

ميليسا : ماذا تفعلين؟

جاي إس : أحزم حقيبتي. سأعود لبلدي. هذه سخافة، السفر إلى البوسنة لمساعدة اللاجئات للحديث عن الحرب!

ميليسا : اعتقدت أنك طبيبة نفسية متمرسة، أنت مدربة لتخترقي الإنكار والأساليب الدفاعية المحكمة.

جاي إس : ليس لذلك علاقة بالموضوع.

ميليسا : إنه طبيعي ما تمرين به.

جاي إس : أنا محرجة جدا، أشعر بسخف شديد.

ميليسا : وعندما يأتيك مريض بمعاناته الشديدة، هل تفزعين؟ هل تستسلمين إذا لم تكن لديك تجارب حياتية تقارنينها بتجاربه؟

جاي إس : اسمعي، ليس بوسعي مساعدة هؤلاء السيدات. يحتجن إلى مساكن، إلى وطن، إلى رعاية.

ميليسا : إنه فقط يومنا الأول. نحن نحرك الأمور الآن، هذا يعني أن التغيير ممكن.

جاي إس : لا أشعر بأي تغيير. أشعر بازدرائهم الذي نستحقه تجاه تعالينا عليهن.

ميليسا : اعتقدتك أقوى من ذلك.

جاي إس : ممارستي محدودة، وهذا يعجبني.

ميليسا : هؤلاء السيدات يحتجن إلى منفذ لغضبهن ويأسهن. نحن أهداف ضرورية.

(جاي إس تنظر إلى ميليسا)

ميليسا : لقد حضرت حروبا أخرى. دائما ما تبدأ المسألة بهذا الشكل.

جاي إس : وكيف تنتهي؟

ميليسا : يحكين قصصهن.

جاي إس : نعم، ولكنهن لا يستطعن العودة إلى بيوتهن.

(تدخل نونا راكضة)

نونا : نحتاج إلى حضورك. الصغيرة دونا لا تتوقف عن البكاء. سيدا خائفة من أن دونا تختنق، وأنا خائفة من أن الأخريات سيخنقن سيدا إن لم تسكت دونا.

(تخرج ميليسا راكضة. نونا تنظر إلى جاي إس الواقفة من دون حراك)

نونا : ألن تأتي؟ إننا حقا لطيفات متى ما تعرفت علينا. واعلمي أننا تحادثنا واتفقنا. نحن نعتقد أنك متوترة بعض الشيء، ولكننا معجبات جدا بطريقة ملبسك، تذكريننا بميريل ستريب(*).

(*) ممثلة أمريكية معروفة.

(تدخل ميليسا حاملة دونا)

جاي إس : كيف حال الصغيرة؟

ميليسا : ستتحدث، ستخبرنا بما حدث.

(جاي إس تنظر إلى الخارج)

*



المشهد الخامس

تجلس أزرا ويلينا إلى طاولة تحتسيان الشراب. جاي إس واقفة في الظل تستمع، غير مرئية بالنسبة إليهما.

يلينا : دادو، دادو حبيبي.

أزرا : ماذا؟

يلينا : دادو، دادو، كان فتيا ووسيما ومتحمسا. كان دوما متحمسا ليتسلق بين الشراشف، أي وقت في اليوم، ليلا أو نهارا، كم كان رائعا هناك، رقيقا جدا و...

أزرا : (تقاطعها)

أرجوك، يلينا، أرجوك، أعطيني بقراتي. البقرات لطيفات. البقرات بسيطات. إن بقرتي...

يلينا : لقد أحبني دادو يا أزرا. وجهه في آخر اليوم عائدا من الحقول. يتذكر دوما أن يجلب لي ثمرة من الخضراوات، ثمرة طماطم ناضجة، خيارة شهية، أو زهرة. دائما من أجلي. دائما من أجلي.

أزرا : كانت عنزاتي تلتهم كل الزهور. لم أكن أهتم. لا، كنت أغضب... ربما لا أعلم. أوه، أنا على استعداد لأن أضحي الآن بكل شيء لأرى عنزاتي تأكل الزهور.

يلينا : دادو متعب جدا الآن.

أزرا : كلنا متعبون الآن.

يلينا : الأمر مختلف مع دادو. لقد تغير. إنه غاضب جدا طوال الوقت. لا يلمسني إلا من أجل... لا يتحدث معي.

أزرا : البقرات. العنزات. يتكلمن دوما. يستمعن دوما.

يلينا : ولكن العلاقة الخاصة يا أزرا، الواحدة تحتاج إلى رجل لممارسة هذه العلاقة.

أزرا : يع...

يلينا : ألم تمارسي هذه العلاقة قط يا أزرا؟

أزرا : يع...

يلينا : لا أصدق. لا بد أنك جربتها مرة.. ولو حتى قبلة.

أزرا : بقرات، فقط بقرات.

يلينا : ستعجبك هذه العلاقة الخاصة. عندما نعود إلى الوطن، سأجد لك رجلا.

(تخفت الأضواء على أزرا ويلينا. جاي إس تنظر وتستمع في الظل)

*

المشهد السادس

ظلام. الوقت ليل في الثكنة العسكرية. جاي إس وميليسا نائمتان. فجأة يظهر ظل مظلم ويجذب جاي إس. تجلس صارخة. يصرخ الشبح كذلك، ثم نرى أنه ليس إلا سيدا ومعها طفلتها دونا بين يديها. تحاول جاي إس استعادة توازنها. تنظر ميليسا إليهما من سريرها من دون أن تتحدث.

جاي إس : أعتذر سيدا، لم أقصد إخافتك.

سيدا : (تصعد سرير جاي إس)

أوه يا أمي، دعيني أدخل في سريرك سريعا أرجوك. حجرتي باردة، سريرك أدفأ بكثير.

(تنزعج جاي إس بشدة. تجلس في سريرها لتمنع سيدا من النوم فيه)

جاي إس : أنت تفتقدين أمك، سيدا.

سيدا : (تكمل محاولتها لدخول السرير)

ضميني يا أمي.

جاي إس : أنت تائهة بعض الشيء يا سيدا. أعتقد أنك لو تحدثت عن مشاعرك، قد نستطيع مساعدتك لتجدي نفسك.

سيدا : أنا متعبة يا أمي. لا أريد التحدث. أريد أن أنام... إلى جانبك.

جاي إس : (تصبح حادة جدا)



إن هذا لا يليق، سيدا.

سيدا : لا أعرف ما يعنيه هذا.

جاي إس : هذا لن يساعدك. من المهم أن تكون لديك حدود. الحدود مهمة جدا لمساعدتك على الشفاء.

سيدا : (تبدأ في البكاء)

دونا تتجمد من البرد يا أمي. لو أننا استلقينا متقاربتين كما نفعل دوما. لو أننا نستلقي متقاربتين يا أمي.

(تصعد سيدا بعناد ورقة إلى السرير. جاي إس متصلبة، تحاول أن تبقى مهنية في معاملتها. تلف سيدا نفسها حول جاي إس. تربت عليها جاي إس بانزعاج وحرج)

سيدا : هلا تغنين لي يا أمي؟

جاي إس : الوقت متأخر الآن يا سيدا. أعتقد أنه من الأفضل أن تنامي الآن.

سيدا : هل أنت خائفة يا أمي؟ هل أنت خائفة كذلك؟

(تربت سيدا على رأس جاي إس لتواسيها، ثم تضع رأسها على صدر جاي إس المتوتر جدا. تنظر جاي إس باتجاه ميليسا التي تغلق عينيها مدعية النوم)

*



المشهد السابع

عاصفة ممطرة. الحرارة تنخفض. نفس غرفة الثكنة العسكرية. المجموعة بأكملها، بمن فيهن جاي إس وميليسا، يتحلقن حول طاولة مطبخ في غرفة ضيقة جدا. الكثير من التدخين. يلينا تصنع «ترمسا» من القهوة التركية، تجلبه إلى الطاولة في أثناء تواتر المشهد. يلينا تحمل صينية أكواب والتي تبقى من دون مساس لوهلة قبل أن تبدأ السيدات بالشرب. مع بداية المشهد، أزرا تبكي، زلاتا تمسك بيدها. تقدم السيدات البوسنيات الأخريات مناديل ورقية محاولاتٍ التسرية عنها.

أزرا : (تبكي)

هؤلاء الأوغاد، لقد استولوا على مزارعنا وأراضينا وبقراتنا...

زلاتا : أوه، أزرا، أرجوك لا تبدئي بالبقرات.

جاي إس : هل تزعجك أزرا يا زلاتا؟

زلاتا : لا، أزرا تزعج أزرا. إن هذا ما تفعله دوما.

أزرا : لقد عشت في بانيا لوكا اثنتين وسبعين سنة. لو أننى أستطيع العودة إلى قريتي فسأكون سعيدة بأن أموت هناك. لا يمكنني الموت هنا. لا أستطيع أن أستلقي.. يجب عليك أن تستلقي كي تموت.

ميليسا : أين عائلتك الآن؟

أزرا : (تبدأ بالبكاء)

لا أدري.

نونا : نستطيع جميعا أن نخبرك بما حدث لأزرا. كل واحدة فينا تعلم، كل واحدة منا يمكنها أن تخبرك.

يلينا : أزرا عطِشة. لم تحصل على رجل كل هذه السنوات.

(تشغل ميليسا جهاز التسجيل)

زلاتا : تسجيل الدموع، تسجيل دموع اللاجئات، عمل يثير الشهية.

نونا : نستطيع جميعا أن نخبرك بما حدث لكل واحدة منا. جميعنا نعلم كل شيء.

يلينا : ما عدا زلاتا، لا تعرف أي منا ما حدث لزلاتا.

جاي إس : حسنا، أنا لا أعلم شيئا، قد ترغبن في إخباري.

زلاتا : لم؟ لم نرغب في إخبارك؟

نونا : لقد أخذوا أخاها إلى معسكر.

جاي إس : أعتقد أننا يجب أن ننظر في سؤال زلاتا. هل من أخريات لديهن التحفظ نفسه؟

ميليسا : أزرا بدأت مشاركتنا في قصتها. أعتقد أنها يجب أن تستمر.

جاي إس : لا، في الواقع نونا كانت تحكي قصة أزرا.

نونا : هل لديك مرضى من نجوم الفن في نيويورك؟ لقد قرأت أن تسعين في المائة من الأشخاص العاملين في مجال الأفلام يعانون مشاكل عاطفية خطيرة. هل تخبريننا من تعالجين؟



جاي إس	:	هذا سري يا نونا.
نونا	:	هل تصبغين شعرك؟
جاي إس	:	نعم.
نونا	:	هل لديك ابنة مراهقة تثقب أعضاء جسدها؟ هل يؤلمها ذلك؟
ميليسا	:	نحن نخرج عن مسار الموضوع.
نونا	:	هل برجك الجدي؟
جاي إس	:	لا أعتقد أن زلاتا تشعر بالأمان.
		(أزرا تبكي)
ميليسا	:	لا بأس. تستطيع زلاتا أن تصمت إذا أرادت. أزرا...
أزرا	:	لم أغادر قريتنا. كانت قرية مثالية. لايكاد يرفع الناس أصواتهم هناك عدا للنداء على كلبهم أو بقرتهم. لقد هددوني شهورا، ولكنني لم أغادر. أنا عنيدة، قوية. قررت أنهم إذا ما كانوا سيقتلونني، فسيقتلونني مرة واحدة فقط. ثم تهجموا على بيتي، سرقوا بقرتي...
ميليسا	:	هل كنت وحدك؟
أزرا	:	بقي العجائز فقط، قرية من العجائز. لم نأبه إن قتلونا.
ميليسا	:	هل آذوك؟
		(أزرا تبكي أكثر)

ميليسا : لا بأس من البكاء.

زلاتا : تبكي أزرا طوال الوقت. إنها لا تتحسن. إنها فقط تبكي أكثر وأكثر. كيف يساعدها ذلك؟ كيف يساعدنا الاستماع لبكائها؟

نونا : لم لا تشربن القهوة؟ هل من مشكلة في القهوة؟

جاي إس : رائحة القهوة لذيذة. لكنني أقلعت عن الكافيين منذ ستة شهور.

نونا : يقلع الأمريكيون باستمرار عن أشياء. لم ذلك؟ يقضون أيامهم في الإقلاع عن أشياء.

ميليسا : أرجوكم، أزرا كانت ممتازة. يجب أن ندع أزرا تحكي قصتها. أزرا، حدثينا عن بقرتك.

(تتنهد بقية السيدات)

سيدا : انظروا، إنها الشمس. شعور جميل وهي على وجهي.

(تنهض سيدا، حاملة طفلتها بإحكام، ترقص في الشمس)

سيدا : (تتكلم لجهاز التسجيل)

أرجوك، أريدك أن تسجل أن سيدا تشعر بالأمان على وجهها.

(تذهب سيدا وتلمس وجه جاي إس وتنظر في عينيها)

سيدا : ذلك لأنك أتيت. أخيرا أتيت.



(سيدا تقبلها وتقهقه)

يلينا : تعتقد سيدا أنها تتذكرك.

ميليسا : أعتقد أنه من المهم أن نركز هنا. يجب أن ندع أزرا تنهي قصتها.

نونا : نعم، يجب على المريضة أن تقول قصتها.

زلاتا : مازلت تستخدمين كلمة مريضة يا نونا. هل نحن مرضى الآن؟ أنا، شخصيا، طبيبة. أنا طبيبة ولاجئة. لم أوافق على كوني مريضة.

نونا : (مستاءة جدا، تقذف بكلماتها)

لم لا تحبيننا يا دكتورة جاي إس؟ لم قطعت كل هذا الطريق إلى هنا كي لا تكوني معنا؟

جاي إس : (تفاجأ ولكن تستعيد رباطة جأشها على الفور)

ماذا تعنين يا نونا؟

(ترفع يلينا كوب قهوة، تضحك بقية السيدات)

جاي إس : لا أفهم.

يلينا : لا تفهم نونا لم لا تشربين القهوة معنا...

(تتوقف كل السيدات وينظرن إلى جاي إس بانتظار خطوتها التالية. تنظر جاي إس باتجاه ميليسا طلبا للمساعدة، تنظر إليها ميليسا من دون حراك. أخيرا، تأخذ جاي إس رشفة قهوة. تبتسم وترتشف المزيد. تبتسم بقية السيدات. تشرب جاي إس بقية قهوتها بينما تخفت الأضواء)



المشهد الثامن

خارج الثكنة. الوقت فجر. تجلس زلاتا على كرسي. يبدو أنها كانت تبكي بحرقة، تبدو في حالة نفسية مضطربة، بينما جاي إس تبدو مرتبكة لاقتحام خلوة زلاتا. تدخل جاي إس. هدوء تام.

جاي إس : يا للحرارة.

زلاتا : نعم، وفي وقت متأخر كهذا. عادة ما تأتي نسمة هواء في آخر النهار.

جاي إس : أحتاج إلى بعض النسمات حتى أنام، الهواء، الشعور بالحركة، بأننا نتحرك باتجاه ما.

زلاتا : نعم، الروائح. الروائح تظل معلقة. البصل. الجبن المتعفن. القمامة، كلها روائح تظل معلقة كذنوب الماضي.

جاي إس : هذه ظروف صعبة. لست معتادة على هذا.

زلاتا : تبدين مختلفة من دون مكياجك.

جاي إس : حقا؟

زلاتا : حزينة. من دون ثقة. هل أنت غنية؟

جاي إس : ماذا؟

زلاتا : هل أنت ثرية؟

جاي إس : لمَ تسألين؟

زلاتا : لأنك تلبسين قميص نوم من صنع كريستيان ديور(*) في

(*) اسم ماركة عالمية نسائية باهظة الثمن.



مخيم لاجئين. لأنك تمكنت من أخذ إجازة من عملك.

جاي إس : بل إنني في مهمة عمل.

زلاتا : أوه، فهمت، نحن بالنسبة إليك مهمة.

جاي إس : هل يزعجك كوني اختصاصية نفسية؟

زلاتا : يبدو أنك لا تجيبين عن الأسئلة أبدا.

جاي إس : فعلا، إنه عملي.

زلاتا : هل تحصلين على أموال أكثر لعدم الإجابة من الأسئلة؟

جاي إس : أنا مدربة كي لا أعترض الطريق.

زلاتا : طريق من؟

جاي إس : طريقك أنت.

زلاتا : كيف يمكن أن تعترضي طريقي؟

جاي إس : بتقديم أجوبة، بأن ألمح أكثر مما يجب.

زلاتا : أليس هذا ما يسمى بالحوار؟ ألا يتحاور الناس في أمريكا؟ أم هم يعملون فقط؟

جاي إس : يدفع لي الناس كي أستمع لهم.

زلاتا : لا بد أن الناس يشعرون بوحدة شديدة في أمريكا. (وقفة) لا أحب الليل، ليس الآن، ليس منذ أن بدأت الحرب. من الصعب النوم. لقد كنت غنية مثلك من قبل. كان والداي ذوَي نفوذ كبير، والآن أنام في

حظائر الأبقار.

جاي إس : كيف تفسرين ما حدث هنا؟ كيف يمكن لجيرانكم، أصدقائكم، أن يتصرفوا فجأة بهذا الشكل؟

زلاتا : كنت دوما أعتقد أنهم القادة، أن هؤلاء الرجال صنعوا هذه الحرب لتعطشهم إلى السلطة. لكنني الآن أؤمن حقا بأنه في داخلنا جميعا، هذا الشيء، هذا الوحش، ينتظر كي نفرج عنه. إنه ينتظر هناك باحثا عن سبب، عن قائد، عن دعوة. إذا لم ننتبه إليه، يمكنه أن يقهرنا.

جاي إس : هل صحيح أن وحشا كهذا يسكنك زلاتا؟

زلاتا : أوه، لدي بشاعاتي. مثلا، أنا لا أستطيع تحمل المتذمرين. تعرفين، هؤلاء الأشخاص الذين لا يمكنهم أن يكونوا سعداء أبدا، لا يرضيهم شيء. (بصوت شاكٍ) «الحر شديد، هذا بطيء جدا، ولكنني أردت آيس كريم بالفانيليا» ... ماذا عنك؟ ما الذي يمكن أن يدفعك إلى العنف؟

جاي إس : أوه، لا أدري...

زلاتا : أعتقد أنك تعرفين.

(تجلسان بارتباك لوهلة)

جاي إس : حسنا، لا أستطيع تحمل الأشخاص الذين يعتذرون طوال الوقت. يدفعونني إلى الجنون. «آسف، ممكن



تمرر لي الملح، آسفة، لقد نسيت محفظتي».

زلاتا : ماذا عن هؤلاء الذين يستعيرون الأغراض ثم بكل بساطة ينسون إعادتها؟ يتصرفون وكأنك أنانية أو مجنونة إن طلبت استعادة كتابك.

جاي إس : ماذا عن هؤلاء الذين لا يستمعون أبدا؟ كم أحتقر ذلك. هؤلاء الذين لا ينتظرون حتى تنتهي من جملتك، يخبرونك بم تفكرين. ينسون ما قلتِه لهم، لأنهم لم ينصتوا لك من الأساس. إنهم يثيرون جنوني.

زلاتا : أطلقي عليهم الرصاص فورا.

جاي إس : ممكن أن نرسلهم إلى مخيمات إعادة التأهيل.

زلاتا : لا فائدة، فقط أطلقي عليهم الرصاص.

(تضحكان على أنفسهما. فجأة تدرك جاي إس أن زلاتا بأكملها ترتجف)

جاي إس : ماذا بك زلاتا؟

زلاتا : لا تفعلي هذا، لا تلعبي دور الطبيبة النفسية. أكان كل ذلك وسيلة... خدعة لاستدراجي إلى الحديث؟

جاي إس : ماذا بك؟

زلاتا : أنت تهتمين بالقصة فقط، التفاصيل البشعة للقصة. هذا كل ما تريدونه جميعا.

جاي إس : أريد أن أصبح صديقتك.

زلاتا : أنت لا تفهمين أن ما حدث قد حدث لنا، لأشخاص

حقيقيين. كنا مثلك تماما، لم نكن مستعدين لهذا، لم يكن في تجاربنا ما يهيئنا لهذا، لم تكن هناك أي علامات، لم نكن نخوض الحروب منذ قرون، لم يكن هذا نتاج أسلوب حياتنا المنحرف، أنتم تريدون لهذه الحرب أن تكون منطقية، تريدوننا أن نكون مختلفين عنكم لتقنعوا أنفسكم بأنها لن تحدث هناك، حيث تعيشون. لهذا تحولوننا إلى قصص، وحوش، شيوعيين، أناس يعيشون في بلد غريب ويتحدثون لغة غريبة، عندها تشعرون بالأمان، بالتفوق. بعدها، نتحول إلى مخلوقات شاذة... بالفاكس: رجاء أرسلوا إلينا امرأة بوسنية واحدةً مغتَصَبة، يفضل أن تكون مغتصبة جماعيا، يفضل أن تتحدث الإنجليزية.

جاي إس : علميني، زلاتا. علميني كيف يمكنني مساعدتك.

زلاتا : مساعدتي. لمَ تفترضين أنني أريد المساعدة؟ أنتم الأمريكيين لا تعرفون كيف تتوقفون عن المساعدة. تتحركون بسرعة، تنظفون الأشياء. تصلحون.

جاي إس : أنا طبيبة يا زلاتا.

زلاتا : أنا كنت طبيبة كذلك، قبل الحرب. كنت رئيسة وحدة الأطفال في مستشفى بريجيدور الرئيسي. الآن أنا لاجئة. الآن، أحدق في النجوم من دون تفسير. أنظر إلى حقول الشمندر وأشهق بالبكاء من دون سبب.

*

المشهد التاسع

غرفة جاي إس وميليسا. تستمع ميليسا لجهاز التسجيل وتكتب ملاحظاتها. سيدا نائمة في سرير جي إس. تدخل جي إس من الخارج.

جي إس : يزعجني جهاز التسجيل يا ميليسا.

(جاي إس تخرج. ميليسا تضع سماعاتها على أذنيها. جاي إس تعود وتجفف وجهها. تنقر كتف ميليسا)

جاي إس : (متحدثة بصوت مرتفع)

لا أعني الآن فقط. يغير الجهاز طبيعة الأشياء. فهن إما يمثلن من أجل التسجيل وإما يقاومنه. تحتاج السيدات إلى الشعور بالأمان.

ميليسا : (تشير إلى سيدا)

نعم، الأمان.

جاي إس : أشعر بالانتهاك.

ميليسا : جهاز التسجيل هذا ساعد النساء في كل مكان ذهبت إليه. إنه جهاز يعطي شرعية لتجاربهن، يوثقها، يشفيها.

جاي إس : إنه جهاز تسجيل ياميليسا.

ميليسا : نحن هنا لنفجر الأحداث، نثيرها، نطلقها، نتقدم، ثم نتراجع.

جاي إس : أقدر اندفاعك، ولكن... طريقة معالجتك للأمور...

ميليسا : اندفاعي، أنت تقدرين اندفاعي...

جي إس : أعتذر، إنها كلمة مشحونة.

ميليسا : مندفعات، هذا ما يقولونه عن النساء اللواتي يؤدين عملهن.

جي إس : ميليسا، لقد قلت إنني أقدر اندفاعك. وأنا حقا أقدر. أنت شجاعة جدا. أنت لا تضيعين الوقت، تأخذين دفة القيادة، أنا معجبة بذلك جدا، أنا معجبة بك جدا. أنا فقط أعتقد أنه يجب عليك أحيانا أن تتوقفي للحظة، تشاهدي، تنتظري...

سيدا : (تستيقظ)

أمي...إنه الصباح. إنه الصباح يا أمي.

ميليسا : أنا أشاهد، يا أمي. أنا أنتظر.

*

المشهد العاشر

صوت ضحكات. المجموعة بأكملها على ضفة النهر، يدلين بأصابع أقدامهن في المياه. أزرا ويلينا تضعان قناعا منظفا أخضر وبراقا على وجهيهما. نونا تفرد القناع كمتخصصة في عناية البشرة. جاي إس تراقب، بينما تلتقط ميليسا الصور، حريصة على تجنب التقاط صور لزلاتا التي تقرأ في كتاب.

نونا : أكثر المعونات احتراما لآدمية اللاجئات، أرسلتها شركة مستحضرات تجميل فرنسية.

زلاتا : بالطبع هي شركة فرنسية، مَن غيرُ الفرنسيين يمكن أن يفكر في تنظيف البشرة وسط حرب تطهير عرقية؟

يلينا : أفضل بكثير من ذلك السردين المعلب الذي يرسلونه كل يوم.

نونا : عانيت أياما لأقنع معظم هؤلاء السيدات بأن الجمال لا يزال مهما. أعتقد أن أزرا توقفت عن الاستحمام بتاتا.

يلينا : هل انتبهت إلى السردين من قبل؟ إنه ليس بالفعل سَمَكا. إنه شيء ينمو في علبة. لايمت إلى الحياة بصلة، لا يكاد يتذكر الشمس، أو السماء أو الماء. مغطى بالزيت، بالقاذورات. إنه يعيش على ذكريات كل هذه الأشياء. يعيش على التصاقه ببقية السردين في العلبة. السردين/اللاجئين. ولكن هل هو حقا



يعيش؟ هل نحن مازلنا أحياء؟

زلاتا : نعم.

نونا : لا، نحن ننتظر، اللاجئون ينتظرون.

ميليسا : ماذا تنتظرن؟

يلينا : الطماطم. لم آكل ثمرة خضار طازجة منذ ثلاثة شهور.

نونا : الحديث مع أصدقائي تلفونيا.

زلاتا : الهدوء، أنا أنتظر أن يعم الهدوء.

ميليسا : هل نستمع من الجميع؟ أود أن أعرف ما تنتظره كل واحدة منكن. يمكن أن نكتب قصيدة جماعية، سيعطي ذلك فرصة لكل واحدة منكن أن تشاركنا فيما تنتظر، هيا.

زلاتا : ربما لا تحتاج كل منا إلى المشاركة ميليسا، أو حتى تريدها.

أزرا : حسنا، أنا أنتظر الموت. لو يعيدني أحد إلى بانيا لوكا، فسأستلقي وأموت بكل سعادة. أستلقي مع بقراتي.

(نونا تبدأ في وضع القناع على وجه جاي إس، بينما تركض سيدا بفزع لوقفها)

سيدا : لا تفعلي. سيؤذي هذا القناع وجهها. إنها لا تحتاج إليه، لديها بشرة رائعة.

جاي إس : لمَ لا أضع أنا القناع لك يا نونا؟ أنت لا تحتاجين إليه بالطبع!

نونا : يحرص الناس في أمريكا على تنظيف البشرة طوال الوقت، أليس كذلك؟ لا يعاني أحد من بشرة سيئة، الكل جميل ومثالي.

جاي إس : أنت جميلة يا نونا.

يلينا : إنها تشبه أمها.

نونا : لا، أنا أشبه أبي. إنني نحيلة مثله، عجفاء. لي فمه ويداه. هكذا أتذكره. (تنظر إلى يديها) يديه، أبوية، فنية.

ميليسا : هل والدك حي، نونا؟

زلاتا : ها هي تبدأ، قناصة القصص.

نونا : والدي ليس ميتا. إنه في سراييفو. إنه واحد منهم، لذا، هم لن يدعوه يرحل.

ميليسا : ولكن، إذا كان والدك واحدا منهم، ألا يجعلك ذلك واحدة منهم كذلك؟

نونا : إن من ينتمون إلى الطرفين منا لاينتمون إلى أي منهما. إننا الأعداء في كل مكان.

جاي إس : ليس هنا، نونا.

نونا : لا، ليس هنا، حيث لا نمتلك شيئا، لا أرض، لا وطن، لا شيء. لا شيء يستحق القتل. ولكن داخلي عنفا

حقيقيا. جزء مني يكره الجزء الآخر.

أزرا : نونا، نونا، صه... اسكتي.

ميليسا : أعتقد أنه من الصحي أن تتحدث بما في داخلها.

نونا : كنت أفكر قبل الحرب كم هو جميل أن يجتمع كل هذا بداخلي. كل هذا التاريخ، المعرفة، الثقافة. قبل الحرب، كنا نحن المخلَّطين، كنا نُعد الأجمل، فالكثير قد تداخل لصنعنا. أما الآن، فنحن قاذورات، نحن بقع سوداء. كان هناك جندي مُخلَّطٌ مثلي. جز عنق أمه بيديه ليثبت للجيش أنه واحد منهم. أحلم بهم يمتصون النصف الآخر مني مستخدمين ديدان الحلق، لكنني لا أستطيع أبدا أن أقرر ما هو النصف الآخر الذي سيتبقى، نصف أبي أو نصف أمي. تسألينني ماذا أنتظر؟ أنا أنتظر أن يحترمني أحد، أن يقبلني أحد كواحدة منهم.

يلينا : أنا أنتظر الشراب.

أزرا : يوجد شراب. هل قلت يوجد شراب؟؟

ميليسا : تريدين الهروب يلينا، لكنك لم تجاوبي بعد عما تنتظرينه لاحقا.

يلينا : أود أن أسكر «بإسراف» يا ميليسا، أن أغرق في الشراب حتى أفقد الوعي تماما.

(تهلل السيدات)

ميليسا	:	نعم، تسكرين لتهربي...
جاي إس	:	لا تزالين تضغطين يا ميليسا، تضغطين وتضغطين.
نونا	:	ذلك لأن برجها الجدي، هم لا يستسلمون أبدا.
جاي إس	:	من المهم أحيانا أن نكف عن المحاولة، أن نستسلم وندع الأمور تأخذ مجراها.
يلينا	:	من المهم أحيانا أن نسكر فقط. (تمد يدها إلى حقيبة بجانبها وتخرج زجاجة شراب) الشراب، الشراب هنا.

(تطلق السيدات هتافا مرحا. ميليسا تؤخذ على غرة. تصدح موسيقى البوسنة/الهرسك. السيدات يغنين ويرقصن. جاي إس تراقب، متأثرة تماما بالغناء، متوقفة وكأنها معلقة في زمن آخر. ميليسا تحاول المشاركة، ترقص قليلا ولكنها منزعجة من الشراب. جاي إس تنتبه فجأة إلى غياب زلاتا. تذهب للبحث عنها. تحاول ميليسا المغادرة، تسحبها السيدات ويُلححن عليها بالشرب والانضمام إلى الحفل المرح. الموسيقى تخفت).

*



المشهد الحادي عشر

نجوم وضوء القمر وأصوات صراصير الليل. نسمع صوت السيدات يغنين والموسيقى مستمرة من بعد. زلاتا تجلس وحدها. تدخل جاي إس متأثرة وسعيدة. ترقص وتغني مع الموسيقى.

جاي إس : الصدق، الانطلاق الفطري.. يغنين جميعا في غرفة واحدة، النساء... آه، قلبي. لم لم أغنّ... أردت أن أغني. هذا كل ما أردت فعله، أن أغني. هل تعلمين أنني سُميت تيمنا بباخ، نعم، جاي لجوهان، إس لسيباستيان، باخ. جاي إس باخ. لا أعتقد أنه كان يستطيع الغناء.

(تضحكان)

جاي إس : والدي. يا إلهي. كنت أشعر بالرهبة تجاهه، كان وسيما جدا. موسيقيا عظيما. رجلا كاملا. كانت موهبته تأخذ بألباب الناس.. تصرعهم. كان التدريب بالنسبة إليه هاجسا مرضيا... نوعا من الهوس. اللعنة، أنا أيضا مدربة حتى النخاع. لا أختلف عن الجندي. أسير الى الأمام. (تخطو) أسير الى الأمام. أسير في عقول الناس. لكني لا أقتلهم. لا، في الواقع أنا أقتلهم. أنا أقتلهم بكل حدودي وقوانيني وتدريبي المثالي. كنتن جميعا تغنين، كنتن تغنين فقط. تغنين كالأصدقاء، تغنين... «عليك أن تعرفي دوما إلى أين

تذهبين»، كان يقول هذا، كان والدي يقول: «خصوصا في الموسيقى. يجب أن تستحوذي على الأغنية دوما، لا تدعيها تستحوذ عليك. لذا نحن نتدرب، نتمرن، حتى لا نصبح عاطفيين متراخين».

زلاتا : لا سمح الله.

جاي إس : أدركت أنني لن أكون مغنية عظيمة، فتوقفت عن الغناء .. هكذا ببساطة.

زلاتا : ربما لم ترغبي في أن تصبحي مغنية عظيمة. من الجائز أنك أردت فقط أن تغني. لم لا تغنين لي؟

جاي إس : (بحدة)

لا، لم أعد إنسانة قادرة على الغناء. أنا مدربة. أنا طبيبة نفسية. أنا لست متراخية... لا، ليس أنا... (تدور حول نفسها في دوائر حتى تسقط)

(يعلو غناء السيدات، يصبح أعلى وأكثر وضوحا وعاطفية، بينما تقودهن يلينا السكرانة تماما إلى الخارج، في سيرك من المغنيات والراقصات اللاجئات)

زلاتا : غنوا، هيا جميعا، غنوا.

(تلتف السيدات حول جاي إس وزلاتا ويغنين ويرقصن بكل قلوبهن. سيدا جامحة تماما، تتجرد من ملابسها بينما تغني. تخفت الموسيقى)

*



المشهد الثاني عشر

تعلو الأضواء على جاي إس وهي تحدق في حفرة ضخمة في الأرض. أنين يعلو من الحفرة.

جاي إس : (بقلق)

هل آذيت نفسك؟

أزرا : (سكرانة بشدة)

لا، إنني أموت. هذا قبري.

جاي إس : المكان بارد هناك يا أزرا وقذر.

أزرا : والموت كذلك.

جاي إس : هل أنت مريضة؟

أزرا : لا، لقد أخبرتك، إنني أموت.

جاي إس : أعتقد أنها الفودكا يا أزرا.

أزرا : إنها الحرب. سأغمض عيني الآن. سيأتون من أجلي قريبا.

جاي إس : ولكنك حينها لن تذهبي إلى موطنك أبدا، إلى البوسنة.

أزرا : البوسنة انتهت. البوسنة حلم.

جاي إس : أليس كل هذا حُلما في الواقع؟

أزرا : لا تشوشيني، إنني أحاول أن أموت.

جاي إس : سأفتقدك يا أزرا. سأشعر بفظاعة لو أنك مت هنا

في هذه الحفرة.

أزرا : ستجتازين الأمر. في النهاية نحن نجتاز كل شيء. الجميع ينسون.

جاي إس : لا يمكن أن أنساك يا أزرا. لا يمكن أن أنسى وجهك الطيب، العميق، البشوش.

أزرا : أنا قبيحة وعجوز. دعيني أمت.

جاي إس : ما الذي يمكن أن يحملك على الاستمرار في الحياة؟

أزرا : لا أستطيع أن أتذكر.

جاي إس : بالطبع تستطيعين أزرا. اذكري لي شيئا واحدا... شيئا واحدا يمكن أن يدفعك إلى الاستمرار في الحياة.

أزرا : بلوسوم.

جاي إس : ماذا؟

أزرا : بقرتي، بلوسوم. كانت ممتلئة آخر مرة رأيتها فيها. كانت بانتظاري لأحلبها. كان معي سطلي، لكنهم أجبروني على المغادرة بسطلي الفارغ، أجبروني على أن أترك بلوسوم.

جاي إس : هل يمكنك التحدث إلى بلوسوم؟

أزرا : من هنا؟ لا أدري إن كانت تسمعني من القبر.

جاي إس : أنا متأكدة من أنها تسمعك أزرا.

أزرا : هذا جنون.

جاي إس : لم لا تجربين؟

(صمت طويل)

أزرا : (كأنها تنادي على بقرة في الحقول)

بلوسوم! بلوسوم! هذه أنا، صديقتك العجوز أزرا. أردت أن أودعك بلوسوم. أردت أن أحلبك مرةً أخيرة.

جاي إس : ماذا تفعل بلوسوم؟

أزرا : إنها تحدق فيَّ بعينيها البنيتين الكبيرتين. إنها تقف هناك، من دون حراك.

جاي إس : هل هي خائفة؟

أزرا : مشوشة. هي لا تفهم ما أفعله أنا في هذه الحفرة، تعتقد أنني ألاعبها.

جاي إس : ماذا تريدين منها؟

أزرا : أريد أن أربت على جسدها وأمشي معها في الحقول وأشاهدها تأكل العشب.

جاي إس : ولكن كيف تفعلين كل هذا إذا كنت في الحفرة يا أزرا؟

(فجأة، تتسلق أزرا خارج الحفرة)

أزرا : بلوسوم، هل أنت هنا؟ أين أنت يا بلوسوم؟

جاي إس : إنها تنتظرك يا أزرا، هي تتذكرك.

(تساعد جاي إس أزرا خارج الحفرة. تدريجيا تساعد جاي إس أزرا على نفض الغبار عن نفسها، ثم تساعدها على الوقوف)

أزرا : بلوسوم.. بلوسوم.. بلوسوم...

(تحمل جاي إس أزرا المتهالكة السكرانة عبر المرج الأخضر بينما تخفت الإضاءة)

*

المشهد الثالث عشر

الثكنة. الوقت نهار. تصعد الإضاءة أولا على يلينا وقد تورمت واسودت إحدى عينيها. زلاتا تعد مرهما عشبيا لها. الجميع يعانين من آثار الشرب عدا ميليسا.

يلينا : لا أمانع تورم عيني، حقا. إنها للتذكير، وسام من نوع ما.

نونا : لقد ضربك هذا الوغد، لقد ضربك.

أزرا : اللحم المقدد. سأكتفي باللحم المقدد.

يلينا : كنت سعيدة جدا البارحة، مفعمة بالحياة كما كنت في السابق. أيقظت دادو كي يرقص، كي يرقص معي. أرعبه ذلك، فقد كان يشرب، وأغمي عليه من الشرب. لم يحبط ذلك من عزيمتي. شعرت بخفة في رأسي وأنني مملوءة بنوع من الإيمان، الإيمان بالله. «دادو»، صحت البارحة، «دادو، يجب أن تنهض وترقص معي تحت النجوم، قم، تذكر». يبدو أنني ضربته فأفزعته، فاشتعل غضبا، كان يصرخ راجيا ألا يأخذوه إلى الخارج ويهذي شيئا عن السكاكين، أنه سيفعل أي شيء، ألا يؤذوه، ألا يؤذوا الآخرين، والده، والده وأخاه، أن يوقفوا السكاكين، يوقفوا تقطيع والده، أصابعه، صدره، والده. أن يتوقفوا. بدأ يتوسل ويبكي مثل طفل صغير، وعندما وجد نفسه كومة صغيرة على الأرض، ذليلا ومثيرا للشفقة، جن

جنونه لأنني رأيت ضعفه، كره أنني أحببته، الحقير الجبان، وعندها، بالطبع، أثبت أنه ليس كذلك. لكنني لم أشعر بشيء، لا شيء. لا بقبضة دادو ولا لكماته، لم يكن بإمكانها أن تمسني. كنت مع دادو القديم الذي أعرفه. هذا الشخص الجديد، مخلوق الحرب الجديد هذا، لم يتمكن من انتهاك سعادتي، لم يستطع انتهاك رقصتي الرائعة تحت النجوم.

ميليسا : واضح جدا أن الشراب لم يكن فكرة جيدة.

يلينا : أشعرنا الشراب بالسعادة لأول مرة منذ شهور.

ميليسا : لقد ضربها. لن يدهشني أن يكون قد كسر بعض عظامها.

جاي إس : هذا خطئي. لم أكن أفكر بشكل سوي.

ميليسا : إننا لا نحسن التصرف هنا. لا أعتقد أن الفودكا، سيداتي، ستكون تذكرة الخروج من مخيم اللاجئين هذا. لدينا ما يكفينا من اللاجئين المخمورين.

أزرا : الآن نحن مخمورات.

زلاتا : ضحايا صدمات الحروب المخمورات.

نونا : مسمى أكثر رعبا.

ميليسا : نحتاج إلى شيء من الجدية.

يلينا : كانت ليلة البارحة من أجمل ليالي حياتي. لقد رقصت. كنت سعيدة.

ميليسا : ولكن إلى متى تستطيعين الاستمرار هكذا يلينا؟ هل ستظلين سكرانة طوال الوقت؟

يلينا : وأين المشكلة؟

ميليسا : (تفقد أعصابها)

الوضع خطير، حياتكن مهددة. إننا لا ننظر في أحوالنا هنا.

جاي إس : ميليسا على حق. لا أعتقد أن الشراب كان فكرة جيدة. لم يكن تصرفا مسؤولا.

يلينا : ما هو التصرف المسؤول؟

ميليسا : أرجوكن، نحتاج إلى الانتباه إلى ما يحدث هنا. لدينا مشاكل كبيرة. أين سيدا؟

نونا : سيدا كانت مخمورة جدا. لم تقوَ على الوقوف. إنها في حالة مزرية فعلا.

ميليسا : سيدا على شفا حفرة، لا يمكن أن نجعلها تسكر.

زلاتا : سيدا بخير.

نونا : اعترفي زلاتا، سيدا لديها مشاكل نفسية طاحنة.

زلاتا : سيدا بخير.

ميليسا : نعم، لأننا معها، نحن نساند عالمها الخيالي، نوافقها على أوهامها. لكن لا يمكنها الاعتماد علينا بقية حياتها.

زلاتا : لم لا؟

ميليسا : لأنها تعيش أكذوبة. إنها في حالة إنكار تامة... حالتها هذه تقتلها.

زلاتا : لا، ميليسا. ما حدث لها في أثناء الحرب يقتلها. إن ما تسمينه «إنكارا» هو ما يبقيها حية.

ميليسا : بالكاد. هي تعاني الكوابيس كل ليلة. هي في حالة هيستيرية أو اكتئاب حاد معظم الوقت.

أزرا : ومن منا ليست كذلك؟

ميليسا : اسمعوني، هناك طرق لتحسين الوضع، لتخفيف الألم. من المخيف مواجهة الحقائق، أدرك ذلك، ولكنني أعاهدكن، لن تقتلكن المواجهة، في الواقع، مقاومة الحقيقة هي السبب في كل هذا الألم العنيف.

زلاتا : مرة أخرى الافتراضات: أننا مرضى وأنك تدركين حاجاتنا أكثر منا.

ميليسا : زلاتا، أنت خائفة جدا، أشعر بذلك. أنت تجرين كامل المجموعة إلى الخلف بسبب خوفك وغضبك.

أزرا : مم تخاف زلاتا؟

نونا : من قصتها، لذا لم تخبر أيا منا بها.

يلينا : إننا نتشاجر بعضنا مع بعض. لا أحب أن نتشاجر.

جاي إس : قد يكون من الأفضل أن نتمهل بعض الشيء. أدرك أنك تريدين الوصول إلى النقاط الفاصلة، ميليسا،

ولكن هناك تسلسل إنساني طبيعي للموضوع يأخذ مجراه هنا.

ميليسا : وماذا يتطلب هذا التسلسل جاي إس؟ السكر، الإنكار، الاكتئاب، الضرب؟

جاي إس : ربما، ربما نحتاج إلى أن نتعايش وكل هذا لبعض الوقت.

ميليسا : لا، جاي إس، لا. لا نستطيع الانتظار أكثر من ذلك. الانتظار خطر جدا. هل تستطيعين أن تضمني لي في المرة القادمة التي تكون فيها يلينا سعيدة أن دادو لن يقتلها؟ هل تستطيعين أن تؤكدي لي أن سيدا لن تقتل نفسها؟ نحتاج إلى النظر في أمور أساسية هنا.

جاي إس : مثل ماذا؟

ميليسا : مثل ما الذي حدث بحق الجحيم لسيدا؟ ما الذي أوصلها لهذه الحالة؟

زلاتا : لمَ تحتاجين، أنت يا ميليسا، إلى معرفة ما حدث؟ هذا يرجع إلى سيدا إن رغبت في إخبارنا.

أزرا : لا أعتقد أننا يجب أن نتحدث في الموضوع من دون علمها، ذلك يجلب الحظ السيئ.

ميليسا : أزرا، لو علمنا ما حدث لسيدا، لاستطعنا مساعدتها لتبدأ الحديث. نستطيع أن نعدَّها لمواجهة مشاعرها. وإلا فإن الذكرى التي ترفضها سيدا ستلتهم حياتها

تماما.

جاي إس : زلاتا على حق. إنها قصة سيدا، هي تقرر إن كانت تريد أن تخبرنا بها.

ميليسا : لا، إنها قصة الجميع. لم تمري بتجربة حرب من قبل يا جاي إس. للموضوع ديناميكية مختلفة. كنت أعتقد أنك أردتني هنا لهذا السبب.

جاي إس : نعم، كنت أريدك، لا أزال أريدك هنا.

نونا : كانت سيدا تعيش مع والدتها وزوجها.

(تدير ميليسا جهاز التسجيل، تنهض زلاتا لتغادر)

جاي إس : إلى أين أنت ذاهبة؟

(تحدق زلاتا في الجميع وتندفع خارجة. تصمت المجموعة، تنتظر. تكمل نونا)

نونا : كانت سيدا مغرمة بزوجها الذي كان غاية في الوسامة. كانت حياتهما جميلة جدا في تلك القرية الصغيرة، دونجي فاكوف، مع صغيرتهما ذات الأشهر الثلاثة، دونا. بإمكانك أن تقولي إنها الجنة. جبال جميلة، الجميع يرعى الجميع، حتى الغجر كانوا يزورون المنطقة. عندما وصل الجنود...

أزرا : كان الجنود يدهمون كل القرى هكذا. لم يكن أحد ليصدق أنهم سيأتون، لم يكن أحد ليصدق أنهم يمكن أن يؤذوا جيرانهم، اعتقد الناس أنهم مجرد صغار

مجانين، أولاد مجانين، لم يستعد أحد لقدومهم... أحد الأولاد الذي ضربني بعصاه، أرضعته من صدري عندما كان طفلا، عندما كانت والدته مريضة.

نونا : أجبروا الناس على الخروج من منازلهم، أجبروهم على الحضور إلى الميدان. كان كل شيء يسير بعفوية.

(تظهر سيدا فجأة في الظل، محتضنة طفلتها، تستمع للحوار)

يلينا : كانت سيدا أجمل فتيات القرية. سمع زوجها بحالات الاغتصاب، سمع كيف يغتصب الجنود الفتيات الصغيرات، لذا خبأوا سيدا في المنزل. لم يخرجوا إلى الميدان.

نونا : غير أن الجنود وجدوهم في الليل. حاولوا أن يأخذوا سيدا. تعاركت الأم والزوج معهم فأطلقوا عليهما الرصاص... هكذا ببساطة، كليهما، في اللحظة ذاتها، رصاصة في الرأس. حدث هذا أمام عيني سيدا، كانت تحمل طفلتها، طفلتها دونا، فجن جنونها. انطلقت تجري وتجري. هربت في ظلام الليل. لم يتمكن الجنود من وقفها. لاحقوها ولكنها كانت تسابق الريح. جرت ساعات من دون توقف.

أزرا : أعتقد أننا يجب أن نتوقف هنا، هذا خطأ.

يلينا : عندما تجرين بجنون هكذا، يمكن حدوث أي شيء. يمكن أن تفقدي طريقك.

أزرا : أن تفقدي عقلك.

نونا : أو... طفلك. يمكن أن تفقدي طفلك. يمكن أن يسقط منك طفلك.

جاي إس : سيدا أسقطت طفلتها؟ أسقطت دونا الصغيرة؟

نونا : أسقطتها بينما كانت تجري. أسقطتها في الليل في طريقها حيث كانت تجري.

جاي إس : يا إلهي. يا إلهي.

(تنظر سيدا إلى كومة الخرق في يدها وتبدأ بفتحها ثم تصرخ بأعلى صوتها)

سيدا : دوو... دوو... دونا.

(تصرخ السيدات، يقفن، مصدومات)

سيدا : دونا، دونا، لا بد أن أجد دونا.

(تخرج سيدا راكضة. تتحرك السيدات للحاق بها. تنضم إليهن جاي إس)

يلينا : لا جاي إس... ابقي أنت هنا.

جاي إس : أريد أن آتي يا نونا. أريد ان أجد سيدا.

يلينا : سنجدها نحن!

(تخرج السيدات بسرعة بحثا عن سيدا)

جاي إس : (مستاءة جدا، تواجه ميليسا)

سمعت سيدا قصتها. لم تكن مستعدة. كان هذا خطأ يا ميليسا.

ميليسا	:	يجب أن تسيطري على نفسك جاي إس. تحكمي في عواطفك.
		(تفقد جاي إس أعصابها، تسرع خطوها، ترى جهاز التسجيل فترفعه وترميه حطاما على الأرض)
جاي إس	:	لقد عانت هؤلاء السيدات ببشاعة، وما زلن يحاولن الوثوق بنا.
ميليسا	:	لا تلقي علي المواعظ.
جاي إس	:	نحن لسنا أجهزة تسجيل. لا يمكنك أن تسجلي وتهربي. لم تمر سيدا بتجربتها المريعة لتخدم كتابك.
ميليسا	:	إذا لم يقرأ الناس قصة سيدا، فإنهم لن يعرفوا عنها شيئا أبدا.
جاي إس	:	هذا ليس موضوع سيدا، إنه موضوعك أنت، موضوع تعطشك للشهرة.
ميليسا	:	ربما أريد لفت الأنظار، ولكن فقط ليعرف الناس عملي، وحتى يسمعوا صوت هؤلاء النسوة ويروا ألمهم.
جاي إس	:	ولكن ماذا لو لم يقرأ أحد كتابك، أو قرأه ولم يهتم، لم يفعل شيئا؟ ماذا سيعني لك كل هذا، لك أنت ميليسا؟
ميليسا	:	هذا الأمر لا يتعلق بي أنا، جاي إس. إن كل شيء بالنسبة إليك يدور حول الأنا... الأنا الأمريكية الأنانية المتضخمة. إنك تربحين آلاف الدولارات جالسة في مكتبك مع هذه الأنا، ترعينها، وتنمينها.

جاي إس : ما الذي حدث لك فخدر شعورك بهذا الشكل؟

ميليسا : أوه، أرجوك وفري سؤالك التحليلي الذي يتقنَّع بالاهتمام.

جاي إس : حسنا، أنت طفلة صغيرة ضائعة تحاولين أن تجدي نفسك في وسط حروب كبيرة مرعبة...

ميليسا : ربما أنا كذلك. ربما أنا كذلك. ربما قد تعودت، تعودت أكثر من اللازم القسوة والعنف، وربما تعرفت عليهما في وقت مبكر. ماذا في ذلك؟ أعتقد أنك غيورة. أعتقد أنك تتمنين أن تكوني أنا. أعتقد أنك أدركت فجأة أنك انتظرت أطول مما يجب لحياتك أن تبدأ والآن أنت وحيدة وعجوز، ولا تعرفين من أين تبدئين.

جاي إس : (تنفجر غضبا)

أنا لا أحبك يا ميليسا. أنا...

(نونا تقتحم المكان، مقطوعة الأنفاس)

نونا : تعاليا بسرعة. سيدا تؤذي نفسها. الوضع سيئ جدا.

(تسحب نونا جاي إس المحرجة والهائجة تماما. تركض السيدات الثلاث إلى الخارج. يتصاعد صوت عويل حاد)

*

المشهد الرابع عشر

في الخارج. تحت النجوم. سيدا تجلس على الأرض تحفر التراب بجنون، تأكله، تجذب شعرها، تتأرجح للأمام والخلف. تقترب ميليسا من سيدا فورا، تصرخ سيدا، يبدو عليها بوضوح اعتقادها أن ميليسا جندي. تتراجع ميليسا.

سيدا : أمي! أمي!

(تجذب سيدا شعرها مهتاجة بينما تضع التراب في فمها. جاي إس خائفة، لا تدري ما تفعل، تراقب، ثم فجأة تقبض على سيدا وتمنعها من إيذاء نفسها. سيدا، تائهة تماما، تحدق في جاي إس)

سيدا : أمي؟ أمي؟

(تلقي سيدا ذراعيها حول عنق جاي إس متشبثة)

سيدا : أمي! أمي!

(تدعها جاي إس متعلقة بها لوهلة. ثم تنزل يديها برقة وتنظر إلى سيدا في وجهها)

جاي إس : لا، سيدا، لست أمك. جاي إس...أنا جي إس... أنا هنا بجوارك.

(تتمسك جاي إس بسيدا)

سيدا : لا يا أمي. لا يا أمي.

(تحاول إيذاء نفسها مرة أخرى، ولكن جاي إس

توقفها. تبدأ سيدا في الابتعاد، ولكن تمسك بها جاي إس وتعيدها إلى مكانها. تقاومها سيدا لوهلة)

سيدا : (بقلق عاصف)

لا يا أمي. لا يا أمي.

جاي إس : لا بأس يا سيدا. أنا هنا.

(تبدأ سيدا في لكم صدر جاي إس)

سيدا : أرجوك، من فضلك... أرجوك، ألا تستطيعين مساعدتي، ألا تساعدينني لأجد طفلتي؟ صدقيني، لقد كنت أما طيبة. كنت سعيدة إلى أن وصلت الحرب إلى قريتنا. أرجوك، ألا تستطيعين مساعدتي؟ (فجأة بغضب وهلع) هذه الأضواء، هذه الأضواء البراقة اللعينة، وهذه الأصوات، هذه الأصوات المرتفعة العميقة، إنها تضحك، تسخر مني. (جاي إس تحتضنها بقوة أكبر، سيدا تتفاعل معها) صدري يؤلمني يتوق إلى إرضاع صغيرتي، يفيض بالحليب من أجل دونا، بينما هم يمزقون قميصي، هذه الأصوات المرتفعة، الضاحكة، يلبسون أقنعة سوداء، تصعد روائحهم النتنة بالقاذورات واللحم، يمزقون قميصي المبقع بالحليب، يجذبون صدري، يؤلمني بامتلائه، تقول أصواتهم: «هيا يا أمي، سأكون طفلك الصغير القذر» – دونا – «سنريك كيف تصنعين أطفالا حقيقيين، أطفالا حقيقيين نظيفين. سنملؤك بالنوع



الصحيح من الأطفال» فستاني ينشق من منتصفه، وبينما أنا أتمزق أسمعها فجأة، تبكي وتصرخ منادية أمها (تنتحب مثل طفلتها)، دونا، تبكي وتبكي، لا يمكنني أن أوقف البكاء، لا أستطيع أن أقتلعه من رأسي. (تجذب شعرها، تبدأ بإيذاء نفسها بشدة بينما تكمل نحيبها. جاي إس مرتعبة، تمسك بها وتهدهدها) أمي. أمي. (تهدأ، وبنبرة اعترافية) أمي، لقد فقدت طفلتي. لقد فقدت طفلتنا الصغيرة دونا. (تضع يديها حول عنق جاي إس وتنتحب كالرضيع. تهدأ قليلا، بينما يستمر النحيب في رأسها)

(جاي إس تحتضن سيدا، وتنتحب. تتوقف لوهلة. تتبادل جاي إس وزلاتا النظرات. جاي إس تهدهد سيدا بتمهل، ثم، بتردد في البداية، تبدأ بترديد أغنية للأطفال. هي مرتبكة في البداية، تغني من دون تناغم، ثم تستجمع شتات نفسها، تسترجع قوتها وثقتها بغنائها.

بينما تغني لسيدا وبقية السيدات، تجد جاي إس روحها، تتفتح نفسها، وتنطلق بالغناء بقلبها وروحها وبكامل قوتها. بينما هي تغني، تتوقف سيدا عن البكاء. يخمد النحيب في رأسها تدريجيا، ثم يتوقف. تتجمع السيدات حولهما، معجبات بهذه الأغنية الجميلة، معجبات بجاي إس وهي تغني أغنيتها. يعم

الهدوء)

ميليسا : لم أقصد إيذاء سيدا. لم أقصد أن أسبب ألما لأي أحد... هذا عملي... هذا... أنا هنا للمساعدة... أنا هنا لأجد طريقة كي... أنا هنا من أجل...

سيدا : الألم .. الألم.

ميليسا : ماذا؟

(تبدأ بقية السيدات في الضحك)

نونا : أعتقد أنها تريدك أن تتألمي.

ميليسا : أتألم. أتألم. هل تظنينني لا أتألم؟ ليس من واجبي شغل حيز بألمي هنا.

(تتوقف ميليسا لحظة ثم تخرج، تتوقف السيدات)

أزرا : على الأقل لن نحتاج إلى أن نمثل أن هناك طفلا بعد الآن.

*

المشهد الخامس عشر

جاي إس تدخل غرفتها وميليسا في الثكنة. يبدو أن ميليسا كانت تحزم حقيبتها. يمكن سماع ميليسا تتقيأ خارج المشهد. تتوقف جاي إس بانزعاج. تأتي ميليسا من الحمام، تشعر بجرح عندما تشاهد جاي إس. تستكمل مباشرة حزم حقيبتها.

جاي إس : أنت مغادرة؟

ميليسا : حصلت على تأشيرة دخول.

جاي إس : تأشيرة دخول، إلى أين؟

ميليسا : الشيشان. أنا متحمسة جدا. أعتقد أنه سيكون الفصل الأخير من الكتاب.

جاي إس : الشيشان؟ تذهبين إلى الشيشان من هنا؟

ميليسا : نعم.

جاي إس : هل تأكلين؟

ميليسا : ماذا؟

جاي إس : هل تأكلين؟

ميليسا : لا تتدخلي.

جاي إس : نحن لسنا في أمريكا، حيث يُدفع لنا حتى لا نتدخل، ميليسا. نحن هنا.

ميليسا : كنت أعاني الكوابيس، كوابيس عنيفة طوال الوقت. كنت مشلولة، ثم بدأت أسافر وأسجل قصص هؤلاء

النساء. ثم أتدرين؟ اختفت الكوابيس.

جاي إس : بم تحلمين الآن؟

ميليسا : لا أحلم مطلقا. أن أحلم ليس «فعلا» أستخدمه. أنا أكتب، أفعل، أذهب.

(تنهي ميليسا حزم حقيبتها سريعا، تجذبها وتخرج. تبقى جاي إس وحيدة)

*

المشهد السادس عشر

تجلس جاي إس في الخارج تحت النجوم، يبدو عليها الانزعاج بوضوح. الوقت متأخر. تقبل عليها زلاتا وهي محرجة.

زلاتا : يا للحرارة.

جاي إس : نعم، وحرارة متأخرة.

زلاتا : عادة ما تأتي نسمة هواء في وقت متأخر من اليوم.

جاي إس : أحتاج إلى بعض النسمات حتى أنام، الهواء، الشعور بالحركة، بأننا نتحرك باتجاه ما.

زلاتا : نعم، الروائح. الروائح تظل معلقة. البصل. الجبن المتعفن. القمامة، كلها روائح تظل معلقة كذنوب الماضي.

جاي إس : الذنوب. أوه، لقد تعلمت الكثير عن الذنوب في هذه الرحلة. أنا ملكة الذنوب.

زلاتا : وماذا يجعل هذا من ميليسا؟

جاي إس : آه، ميليسا...

زلاتا : انطلقت إلى الفصل الروسي من كتابها. (وقفة) أنا منبهرة. ولكن، من طبيبة إلى أخرى، أقول لك لقد تصرفت بحكمة.

جاي إس : حقا؟

زلاتا : حقا.



جاي إس	:	أصدقك القول، يبقى عدد كبير من مرضاي على حالتهم سنة بعد سنة. بالطبع، يتعلمون لغة العلاج النفسي، يغيرون أسباب اضطراباتهم، يعيدون ترتيبها باستخدام مصطلحات نفسية جديدة، لكن أرواحهم، قلوبهم، لا تتفتح، لا يتغيرون أبدا.
زلاتا	:	بالنسبة إلى اللاجئين، لا تتغير الأشياء، أنت كنت التغيير بالنسبة إلينا.
جاي إس	:	أجد صعوبة في حزم حقيبتي. لا أبدو قادرة على ترتيب أغراضي.
زلاتا	:	ما معنى هذا باعتقادك، دكتور فرويد؟
جاي إس	:	لا أريد أن أفكر في الموضوع.
زلاتا	:	ربما ليس لديك الرغبة في مغادرتنا.
جاي إس	:	ربما لست متأكدة من سبب عودتي.
		(تحك جاي إس جسدها)
زلاتا	:	لمَ تحكين؟ ما المشكلة؟
جاي إس	:	لا شيء. إنه لا شيء.
زلاتا	:	دعيني ألقِ نظرة.
جاي إس	:	لا، لا. أنا بخير.
زلاتا	:	هيا، افتحي قميصك. دعيني أُلقِ نظرة.
		(تفتح جاي إس قميصها بتردد، تلف كم قميصها لأعلى)

جاي إس : أعتقد أنها الحصبة.

(زلاتا تضحك)

زلاتا : إنه نوع نادر من الطفح الحراري الجلدي البوسني. لدي علاج.

جاي إس : لا، لا. أنا بخير.

زلاتا : سأعود فورا.

(تخرج زلاتا ثم تعود بمرهم. تبدأ بدهنه على رقبة وذراع جاي إس)

جاي إس : أوه، إنه بارد.

زلاتا : (بينما تستمر في الدهن)

إنه مرهم للأطفال.

(تبدأ جاي إس بالبكاء)

زلاتا : ماذا بك؟

جاي إس : لا شيء. مشكلة لا تخصك.

جاي إس : إنه الـ...

زلاتا : ... الجمال. البوسنة. البوسنة كانت جميلة. أغنية البوسنة، عالم البوسنة الذي يفيض باردا نظيفا، له طعم وجبة كاملة الدسم. البوسنة. الجبال الثلجية، قلب البوسنة الأخضر، الأخضر الموجوع، الطيبة التي تقاسمناها، كيف عاش بعضنا في المطابخ الدافئة لبعضنا الآخر، في المقاهي المشمسة، في رحابة

البوسنة. في المكان، مكاني، غرفتي. كل شيء انهار. الجسور الأثرية، المساجد، الكنائس محطمة الآن، تناثرت قطعا صغيرة. ليست القسوة هي ما حطمت قلبي. القسوة سهلة. القسوة مثل الغباء، سريعة، فورية. يقتحمون المكان، يلبسون الأقنعة، رائحتهم منتنة، يحملون مناجل، يضربون رأسي والدِّي العجوزين الجالسين على الأريكة. الدم في كل مكان.. الكثير منه ... وصراخ.. وأجساد ميتة بلا رؤوس. القسوة من طبيعة البشر. إنها تحفر وتحفر داخل الإنسان وتخترقه إلى قلب ذلك الجزء منه الذي يختفي فيما بعد. إننا جميعا موتى حين يتعلق الأمر بالعذاب. نحن لا نشعر به. هناك الكثير منه. لكن.. ذكرونا بالجمال.. بحقول الشمندر في ريعانها.. بحمرة هذه الحقول. اجعلونا نتذكر كيف كنا نغني ذات يوم، وكيف كانت أصواتنا تتردد كصدى واحد عبر لوحة الليل والنجوم. ذكرونا كيف كنا نضحك وكم كنا نشعر بالأمان، وكم كان سهلا أن نصبح أصدقاء. كلنا.. أنا أفتقد كل شيء. البوسنة كانت جنة الله على الأرض.

(تتبادل جاي إس وزلاتا النظرات، وتخفت الأضواء)

*

المشهد السابع عشر

جاي إس، في شقتها في نيويورك. تتحدث إلى جهاز تسجيل.

جاي إس : حسنا ميليسا، أنا هنا. أنا أتحدث إلى جهاز تسجيل. هل تصدقين ذلك؟ مرحبا، مرحبا، مرحباااااا، ميليسا. وددت أن أغني، غير أنني لست ثملة. مازلت أحتاج إلى أن أكون ثملة بعض الشيء كي أغني. اللّه وحده يعلم أين أنت الآن...الشيشان، كوسوفو...

ماذا لو أخبرتك أن زلاتا قد جعلت حياتي تتوقف، جعلت حياتي المترفة، المميزة، الآمنة، المحمية، المنظمة، المرتبة، المهنية، مستحيلة؟ ماذا لو كانت قد نفذت إلى داخلي فلم أعد أستطيع الحركة؟ العودة إلى أي شيء، إنسانة كنتها يوما.

لدي حالة فقدان ذاكرة. لم أعد جائعة قط. أنا فارغة. لقد فقدت الرغبة. لم أعد أفهم أمريكا. أنا ألاحق لا شيء. ماذا لو أن هذه المرأة، زلاتا، كان قلبها يقطر في قلبي وأنا كنت أنزف، وكان لنا أن ندمى معا؟ هل كنت ستقولين إنني فقدت كل الحدود، إنني لم أعد مهنية، أم كنت ستقولين: انزفي، انزفي؟

(تتجمع السيدات في مخيم اللاجئين حول طاولة المطبخ في البوسنة ليصنعن القهوة)

ثم، ماذا لو أخبرتك أنني لست غير سعيدة؟ لا...

طموحي، حاجتي إلي الإنجاز، أن أحصل على هذا، وأن أحصل على المزيد، كان هذا ما يحرمني من السعادة. كنت دائما غير سعيدة، دائما أتطلع إلى المزيد. أتطلع إلى أن أكون شخصية مهمة إلى أن يكون لي اعتبار، إلى أن تكون لي أهمية، إلى أن أصِل. هذه كانت تعاستي. أنا بلا وطن. أنا بلا مهنة وبلا هدف. أنا بلا مبرر، بل حتى بلا اتجاه. أنا هناك في مخيم اللاجئين في مكان مجهول منعزل عن العالم. أنا مع زلاتا ويلينا وسيدا ونونا وأزرا، في وقت ما من الصباح الباكر. نحن نجلس ونحاول، نحاول فعلا أن تثق إحدانا بالأخرى، وفيما بين الدموع نأخذ رشفات صغيرة من القهوة الثقيلة المجنونة.

(تنظر جاي إس باتجاه السيدات. تخفت الأضواء)

(النــهايــة)

«أهداف ضرورية»
تحليل فني للمسرحية

بقلم: د. نديم مُعَلّا

تنتمي مسرحية «أهداف ضرورية» إلى ما اصطلح على تسميته، في السنوات الأخيرة بخاصة، «فن الواقع»، حيث الكاتب يذهب إلى ما هو أبعد من محاكاة الواقع، إلى إعادة إنتاج الواقع متكئا على ماجرى (بالفعل، وليس على احتمال مفتوح وما يمكن أن يجري)، ومثل هذا النوع لا يكترث بالبنية الدرامية التقليدية، لأن المهم هنا الشخصية وهي تُضاء بأبعادها، وما يصدر عنها من أفعال، من دون أن تشكل هذه الأفعال حدثا رئيسا متماسكا أو حبكة تأخذ مسار «قصة».

جاي إس مثال واضح لمثل هذه الشخصية. فهي اختصاصية بالتحليل النفسي ولها عيادة منذ ست وعشرين سنة، تقابلها ميليسا المرأة الشابة والقوية، والمهتمة بمعالجة الصدمات النفسية، تصف عملها قائلة: «أنا أعمل مع الشعوب التي تعاني صدمات نفسية خطيرة»، وتضيف أيضا صفة أخرى، أو مهنة أخرى، وهي الكتابة. أي أنها توثق المقابلات التي تجريها هنا وهناك، في الأماكن التي اشتعلت فيها نيران الحروب، فأحالتها إلى بقايا أمكنة. والحدث الرئيس والوحيد في الوقت ذاته، السفر إلى البوسنة والعودة منها، وترمي الكاتبة إيف آنسلر، إلى تحديد حيّز كل من جاي إس وميليسا. منذ البداية يشير الحيّزان المتقابلان، إلى المسافة التي تفصل بين المرأتين – الشخصيتين: جاي إس وقد ملأها الشرف الكبير، شرف تكليف الرئيس الأمريكي لها، بالتوجه إلى البوسنة .

جاي إس: «أنا مفوضة من الرئيس. طلب مني الذهاب.. إنه لشرف كبير».

وتطل ميليسا، من الحيز الآخر، وقد بدت واثقة بنفسها، ومعتدة بشبابها وقوتها وخبرتها: «كنت في هاييتي وروواندة» ولا تكف الكاتبة عن توكيد التقابل حتى في تفاصيل الحياة اليومية.

ففي حين تدل ملابس الأولى وملامحها، بل وطريقة حياتها، على «الرفاهية»، لا تجد الثانية حرجا في قولها «الرفاهية ترهبني. الملابس النيويوركية الجميلة، هي جزء من هذه الرفاهية». والكاتبة إذ تشير إلى الملابس الفاخرة، إنها تريد للقارئ أو المتفرج أن يقرأ الدلالة: «لا تزال السيدة متشبثة بالمكان الآخر، ولا تزال غير قادرة على التكيف مع الواقع الجديد البائس في البوسنة».

جاي إس: «لست مضطرة إلى الإقامة في مثل هذه الظروف... أنا لست لاجئة».

الرفاهية التي تتردد بالحوار تبدو بالنسبة إليها حاجة. وتحيط إيف آنسلر بطلتها بهذه الهالة الأرستقراطية، لكي يكون التغيير فيما بعد إنجازا. وفي كل مرة تذكرها ميليسا بشغفها باقتناء الأشياء الثمينة (الجوارب الملفوفة في منديل)، الغلو في الأناقة، تنبري جاي إس للدفاع عن حيزها، عن حدود هذا الحيز الذي ليس لأحد الحق في اختراقه أواقتحامه! (تستعيد جاي إس جواربها وتدفع ميليسا بعيدا عن الحقيبة). سيعتل مزاجها وستتوتر، إن لم تأخذ حماما دافئا، وتستعمل شراشف نظيفة في الثكنة العسكرية التي أتى عليها الدمار، وعندما تلتقي النساءَ البوسنيات المحطمات في الداخل، تبرز الوظيفة الدرامية للملابس، حيث الشخصية تُقرأ من الخارج، قبل أن



ينطق داخلها. تهتف «نونا» المراهقة البوسنية المتأمركة: «ملابسك تذكرنا بميريل ستريب»!

ولا تفوت الكاتبة فرصة الإشارة في الإرشادات المسرحية إلى «السيدات اللواتي يدخن ويحدقن في جاي إس، وتحديدا في ملابسها».

في المواجهة الأولى بين ميليسا وجي إس والنساء – وهي حقيقة كذلك – اللاجئات المذلات والمنهكات المغتصبات، تشعر جاي إس بالإحباط، ويدهمها اليأس من «إمكانية مساعدتهن ليتحدثن عن الحرب».

إنهن بحاجة إلى مسكن ورعاية ووطن وليس إلى العلاج عن طريق رواية ما حدث لهن.

جاي إس تحزم حقيبتها بعصبية «ولكنها تتراجع، بل تضع قدميها على بداية الطريق حين تشعر بازدرائهن» .. الذي نستحقه تجاه تعالينا التعالي، والفوقية، والنظر الى الآخر باعتباره أقل شأنا، هو في الأسفل ونحن في الأعلى ! ولكن كلمة «نستحقه» هي البداية. ميليسا، الشخصية المقابلة كما أطلقنا عليها، خبرت المجتمعات المنكوبة، والأفراد، في أفريقيا وآسيا وأوروبا. وفيها تتجلى «البراجماتية «الأمريكية النمطية، تسعى إلى هدفها، دون أن تفيض في الكلام.

ميليسا: «من المهم أن يعرف الناس حكايتكن، بالطريقة التي ترغبن في ايصالها. أنا أكتب كتابا عن حكايات اللاجئين في كل أنحاء العالم».

لا ترمي إذن إلى الحوار أو إلى الإقناع، أو حتى إلى التخفيف من العذاب الذي تقاسيه البوسنيات.. إنها مهنية، تريد أن تسجل ثم تدفع . بما تسجله إلى المطبعة، في حين أن جاي إس «الفوقية» لديها رغبة حقيقية في الوقوف

على ماجرى وما يجري. إنها ترى الاستخفاف في عيون اللواتي تقابلهن. أو بعبارة أخرى لا ترى جدوى مما تنوي أن تفعله، ولربما صدمتها الفلاحة العجوز، حينما رشقتها بعبارة مباشرة جاءت جوابا عن سؤال بدا ساذجا، لكن من الطبيعي أن يصدر عن طبيبة نفسية تجد نفسها، للمرة الأولى، خارج حيزها الجغرافي والثقافي.

«جاي إس: «ماذا تريدون منا؟ لقد حضرنا لكي نساعدكن؟».

أزرا : «هل تساعدين خرافي وبقراتي ؟».

إنه الغضب الذي يجب أن يُفرغ، الاحتقان الذي تضيق به الأجساد بعد أن أنهكت الأرواح. هنا تسعف «براجماتية» ميليسا : «تحتاج السيدات إلى تفريغ غضبهن ويأسهن» . نحن أهداف ضرورية لذلك. ولقد وضعت الكاتبة هذه العبارة، التي قد لا تبدو بالغة الدلالة وسط كوارث تفوح منها رائحة الموت والقهر والدخان. ولم تجد جاي إس، بعقلها المنفتح، عناء في تقبل ردود الأفعال التي صدرت عن النساء اللواتي يجلسن منتظرات الخلاص أو بعض الخلاص، على يديها، وزميلتها ميليسا لم تجد حرجا في اتخاذ موقف نقدي من ذاتها، ومن ثقافتها الأمريكية. أدركت أن المشكلة ليست في أولئك اللواتي أجهز الخراب على حياتهن. عليها إذن أن تنزل من برجها العالي ولو بضع درجات، لتقف على مستوى واحد معهن.

عليها أن تكف عن التقوقع داخل الشرنقة الأمريكية والحيز الأمريكي، وتأخذ مكانها الى جانبهن. ميليسا هبطت الدرجات كلها، وهي تعرف كيف تستثمر خبرتها، وكمهنية ليست لديها هموم إنسانية لا تعبأ بصدقية المهمة أو جدواها. إنها شخصية منمطة، ما يقلقها حقا هو البعد الإجرائي (إتمام

تسجيل أقوال النساء والانتهاء من الكتاب حيث دار النشر تنتظرها).

تواجه جاي إس في المشهد السادس اختبارا حقيقيا ماديا، يضعها على المحك.

يظهر ظل مظلم ويجذب جاي إس. تجلس صارخة وكذلك الظل. (إنها سيدا المرأة الشابة الجميلة ذات العشرين ربيعا ومعها طفلتها. هكذا تحدد آنسلر الكاتبة ظرف أو شرط الاختبار. الليل والنوم والصراخ والظل. اقتحام الحيز هنا سافر، ويتخذ العنف أداة. تتماسك جاي إس أو على الأقل تسعى جاهدة إلى أن تبدو متماسكة، فهذه فرصتها الأخيرة، وربما الوحيدة أيضا، للعبور إلى الآخر.

سيدا : «أنا متعبة يا أمي . لا أريد التحدث . أريد أن أنام إلى جانبك».

ولكن جاي إس تخرج عن طورهاعلى رغم محاولة التماسك.

جاي إس : «ليس هذا صحيحا يا سيدا»

لا تعي المرأة الملتاعة التي فقدت سيطرتها على أعصابها، يوم اعتدوا عليها، ما تقصده جاي إس ، وإذ تلقي بنفسها عليها، فكأنما تتحاشى ميليسا، الباحثة عن حكاية تدرجها في تضاعيف كتابها.

تأنس النساء في جاي إس خيرا، على رغم كل الإشارات أو الإيماءات غير الودية التي أوحت بها.

رأس سيدا الآن ملقى على صدر جاي إس. تتوسل الجسد بعد أن أعياها الكلام.

لم تتوقف سيدا، طوال الوقت، عن مناداة جاي إس «يا أمي»، وكأنها تريد أن ترغمها على «تقمص» شخصية الأم. كل ذلك بحدث على مرأى من ميليسا التي تتظاهر بالنوم.

لعل الكاتبة آنسلر تقصد وضع بطلتها جاي إس، منذ البداية، في قلب الحدث المحدود، تاركة في الوقت نفسه الشخصية الأخرى ميليسا على الهامش.

إنها تقذف بجاي إس في قلب المعمعة، ومن ثم يأتي التغيير في العمق.

لم تعرف عن «مريضاتها» إلا القليل. ومع ذلك لم تُظهر فظاظة أو خشونة في التعامل معهن، ومن المعروف أن الشخصية تفصح عن ذاتها، أو تتولى الشخصيات الأخرى مهمة التعريف والكشف عنها. جاي إس ظلت تتحين الفرصة لكي تحصل ولو على معلومة بسيطة، تكون طرف الخيط الذي تمسك به، وهكذا لم تجد أفضل من أن تسترق السمع، لتلتقط بعض العبارات/ المفاتيح لحكاية يلينا وأزرا.

يلينا: « دادو وسيم يحب الحياة، مفعم بالحيوية والنشاط».

أزرا: «البقرات لطيفات بسيطات».

يلينا: «أحبني دادو. كان يحضر لي الخضار الطازجة من الحقول.

تغير دادو، أصبح غاضبا».

أزرا: «أريد عنزاتي. البقرات تتكلم. تسمع». يشي هذا المقطع بتقاطع عالمين داخليين مختلفين، مسكونين. بهمّين لا رابط منطقيا بينهما. ففي حالة يلينا حنين إلى الزوج، الحبيب، الرجل الذي يملأ الفراش وفي حالة



أزرا يؤنّس الحيوان، تخلع عليه الشخصية الأدمية، ملامح إنسانية. فهو يتكلم ويسمع. بل لعله بالنسبة إلى العجوز التي فقدت كل شيء في حياتها، التي تهوي نحو المنحدر، أهم من الإنسان. كانت حكاية هاتين المرأتين أول الغيث، ثم هطل مطر الحكايات حتى روى ظمأ السيدتين الآتيتين من وراء البحار. لم تلجأ آنسلر إلى الشخصية التي تقدم نفسها في كل الأحيان، بمعنى آخر إنها تركت شخصية أخرى تروي أمامها الحكاية. كلها، أو جزءا منها. هذا ما حصل مع أزرا التي أكملت حكايتها، بلسانها هي.

أزرا: «هددوني شهورا ولكني لم أغادر. أنا عنيدة قوية. قررت أنهم إذا كانوا سيقتلونني فإنهم سيفعلون ذلك مرة واحدة. هجموا على بيتي. سرقوا بقرتي». تصغي جاي إس وتصمت. إنها لاتزال تتلمس طريقها. بدأت الخطوة التالية مع رائحة القهوة، ومن فنجان القهوة. لم يعد السكوت ممكنا، ولم يعد الحذر مقبولا.

نونا: «لم لا تحبيننا يا دكتورة جاي إس؟ لم قطعت كل هذه المسافة، إذا كنت لا تريدين أن تكوني معنا ؟».

«لماذا لا تشربين القهوة معنا؟».

وهكذا كانت الخطوة التي طال انتظارها. رشفت جاي إس القهوة وابتسمت وراحت ترشف المزيد. وابتسمت السيدات بينما تخفت الإضاءة.

هكذا وضعت الكاتبة المشهد في ملاحظتها الإرشادية المسرحية، وكأنها تعمد إلى تقطيع الأفعال البسيطة، لكي تشحنها بالتوتر، وتعطي في الوقت ذاته دلالة على الأهمية التي يمثلها المشهد. الانعطاف باتجاه التغيير والإضاءة الخافتة تعني النهاية (تحقق الفعل).

ولكن الشخصيات الأخرى ليست من نسيج واحد. ليست من سوية اجتماعية أو ثقافية واحدة، وإن كنا كنسوة يلتقين تحت مظلة اللجوء. وهذا التنوع يمنح مسرحية آنسلر القدرة على الإفلات من النمطية أحيانا. وأعني هنا تحديدا شخصية مثل «زلاتا» التي يحيطها الغموض منذ البداية.

كل ما عُرف عنها أنها طبيبة، وأنها عصية على الكلام، وهي إضافة إلى ذلك تعي في أعماقها، كطبيبة، أن المعالجة النفسية التي تُستدرج إليها، لن يكون لها أثر في تضميد جرح عميق ما زال ينزف. اخترق الجسد وربما وصل إلى الروح. زلاتا لا تزال حذرة، ولا تزال أسئلتها تدفق كهمومها. وإذ تبكي فإنها. تختار ركنا قصيا، وتنتحب بصمت. وإذ تخلو بجاي إس تسألها أسئلة لا تنم في البداية عن عمق مُفترض: (هل أنت ثرية؟) تبادر جاي إس.

جاي إس: «ولم تسألين؟».

زلاتا: «لأنك تلبسين قميص نوم من ماركة كريستيان ديور في مخيم لاجئين».
ولعل قلقها – قلق زلاتا – وإحساسها بأنها تائهة، وليس ثمة ما يلوح في الأفق من أمل حقيقي، دفعاها إلى الأسئلة العامة، والتي لا تخلو من سطحية إنها تروم معرفة الآخر مُمَثلا بجاي إس، وبالتالي الوصول إلى الأسئلة الأعمق، التي تراوغ جاي إس في الإجابة عنها، لأنها كما تقول «مدربة على التلميح وليس التصريح».

زلاتا تحاول أن تقول شيئا، ولكنها مترددة. تتسرب الكلمات منها وهي تستدرج جاي إس هذه المرة إلى الحوار. بدأ الظرف ينضج هذه المرة. ومن الضرورة بمكان الإشارة إلى تمايز هذا الحوار بين السيدتين ليس كوظيفة درامية فقط، بل كمحاولة لتحليل أو استبطان ما جرى. يشعر

القارئ/المتفرج بأن جرعة من الخيال قد أُضيفت إلى الواقع، وأن جنوحا نحو المُتخيل (الفن) يظهر هنا بجلاء، بعد أن أنهكت مُباشَرَةُ الواقع النص. «كيف يمكن للجار الصديق أن يتحول إلى غريب متوحش؟ كيف يمكن تفسير ذلك ؟».

هكذا تتساءل الأمريكية جاي إس، في محاولة منها لجر زلاتا إلى نقاش أو حوار. ولعل هذا الحوار الذي يستغرق المشهد التاسع بأكمله، هو الأفضل في المسرحية كلها، لأنه يزيح الجدار بين السيدتين، ويكشف عن داخل زلاتا، عن بنيته العميقة.

زلاتا : «التعطش للسلطة كان وراء الحرب . لكنني أؤمن حقا بأن هذا التعطش موجود داخلنا كلنا. إنه الوحش الذي ينتظر أن نفرج عنه. إنه ينتظر رجلا، قائدا، دعوة، سببا، وإذا لم ننتبه إليه، فإنه يمكن أن يقهرنا».

الحرب وسيلة، أداة، للإمساك بالسلطة. ولأنها تحيل التوازن إلى خلل مستطير، وتنشر الدمار، وبالتالي تقلب الوضع رأسا على عقب، تمكن الوحش القابع في الداخل من الانقضاض على البلاد والعباد. ويبدو تعميم زلاتا (التعطش موجود داخلنا كلنا) محاولة لوضع الإنسان، أي إنسان - وليس فئة أو طائفة - أمام مسؤوليته. الكل مسؤول عن إشعال نار الحرب، وعلى كل واحد أن يُلجم وحشه ويسيطر على غريزته. وتمضي زلاتا الطبيبة إلى الأمام، لتكون ربما لسان حال الكاتبة، أو حاملة خطابها الأساس: «تريدون أن نكون مختلفين عنكم، لتقنعوا أنفسكم بأنها - الحرب - لن تحدث هناك، عندكم».

إنه الوجه الآخر للحالة الإنسانية، التي تريد زلاتا أن تركز عليها. بعبارة أخرى هذا الخراب الذي يُدعى الحرب، ليس محصورا في مكان معين، وليس من يوقده إنسان محدد آنسلر الكاتبة لم تتلطَّ خلف شخصياتها، ولم تفلح في التخفي وراءها، تاركة إياها تقول وتفعل كل شيء بنفسها، كما يحدث عادة في الكتابة المسرحية الناجحة.

أهو الواقع الذي لا فكاك للكاتب منه؟ في بعض النصوص التي تنتمي إلى مسرح الواقع، نجد أنفسنا إزاء شخصيات «مُسطّحة» تحتاج إلى تدخل الفن لتغدو «مُدوّرة». تريد آنسلر لخطابها النسوي أن يكون متسامحا، وألا يقارب مناطق الصراع (لا تصارع المرأة المرأة).

وبالفعل فإنه من الصعوبة بمكان، الزعم بأن العلاقة بين جاي إس وميليسا صدامية، يسعى كل طرف منهما إلى هزيمة الآخر، أو إقصائه. إنه ليس أكثر من خلاف حول مقاربة المهمة التي أُرسلتا من أجلها، ولم تصل المقابلة بين جاي إس وكل من «سيدا» و «أزرا» و«يلينا» و«نونا» وأخيرا «زلاتا» إلى مستوى الصراع . وفي ظل غياب صراع حقيقي وفاعل، يبدو الواقعي وكأنه ينفي الدرامي. ليس ثمة إرادة، أو إرادات، تسعى إلى الوصول إلى غاياتها. تبحث جاي إس عن لغة مشتركة، عن طريقة تكون من خلالها مفيدة، ويكون علاجها ناجعا، وميليسا تطمح إلى حكايات تتلقفها آلة التسجيل التي تحملها، وهكذا يراوح الإيقاع في مكانه.

لقد أضاعت آنسلر فرصة لا نظير لها، عندما حافظت على هذا السكون. أضاعت إمكانية درامية كان من الممكن توظيفها لخلق حركة دافعة إلى الأمام، وبالتالي لإعطاء «أهداف ضرورية» قيمة فنية تفتقدها. صحيح أن النساء يصارعن من أجل البقاء، ولكنه صراع لا يملك الحشد. الدرامي،

فهو عبارة عن حكايات - لم يكتمل بعضها - وفي الحالات كلها لم تكن النساء سوى موضوع أو مادة للقهر . لم ترفع إحداهن حتى صوتها، لتعبر عن غضبها. نونا الشابة التي أذهلها، و يذهلها، كل ما هو أمريكي، تختزن داخلها إمكانية درامية هائلة.

نونا هذه خليط صربي - بوسني، لا تدري ماذا تفعل. إنها مكونة من نصفين، ولكنها لا تستطيع أن تقرر من أي نصف هي. أزرا تشكو استيقاظ الغريزة المتوحشة حتى داخل الأولاد: «لقد ضربني بعصاه، وأنا التي أرضعته من صدري عندما كان طفلا».

هناك لحظات، مقاطع، ومضات، يعيد الحكي إنتاجها. يخرجها من زمنها، قاذفا بها إلى الحاضر، لإضاءته ولمعرفته وللوقوف على معناه، بل ولمعالجته أيضا. كل ما يشوش الشخصيات يقع هناك في الماضي ولذلك فإن الزمن الرئيس - حتى إن علاه بعض الغبار - هو ذلك الذي رحل. إنه - الزمن - يفعل فعله في الشخصيات كلها حتى تلك التي اعتقدت، أو هكذا خُيّل إليها، أنه لا يطاولها. جاي إس قبيل النهاية، راحت تحكي عن حياتها، عن ماضيها. إنه زمن الشخصيات كلها. أما المكان الذي وإن تغير تغيرا طفيفا، فإنه ترك أثره في الشخصيات. ففي المشهد الأول (المكان غرفة جلوس في منزل جاي إس في أمريكا، حيث تقيم الرفاهية)، أما في المشاهد التالية فالتقشف والوحشة يسمان المكان، الأمر الذي يجعل مزاج الشخصيات سيئا ويثير فيها الخوف في كثير من الأحيان (الغرفة ثكنة عسكرية مهجورة. سريران من أسرّة المعسكرات)، الانتقال من المكان الأول إلى الثاني (من المشهد الأول إلى المشهد الثاني) تغيّر نوعي في الحالة النفسية للشخصية، وإيذان ببدء مرحلة جديدة صعبة، يشير إليها



المكان في المشهد الثالث. إنها الثكنة العسكرية الفارغة المحطمة، بقايا الحرب. القماش القطني الممزق، الكراسي وقد أخذت شكل شبه دائرة، صينية القهوة على الطاولة، فناجين القهوة التركية الصغيرة.. تدب الحياة في المكان، مع تحلق الشخصيات حول القهوة، مع إصرارها على أن تنهض برغم الحطام. ولا تفرد الكاتبة فقرة خاصة في البداية لتقدم شخصياتها، بل تزرعها في المكان، ومن ثم ترسم أهم ملامحها التي تمايزها. الثكنة العسكرية، الغرف الضيقة، تضغط على السيدات، المكان هنا يحاصرهن مكملا الانهيار النفسي. وإذ يخرجن منه يحدث بعض الانفراج. يلفح الهواء الوجوه المتعبة، كما في المشهد العاشر، على ضفة النهر، حيث أصابع الأقدام ترتاح في الماء وإذ تشتد الكآبة، ويبعث الحزن، لا يجدي المكان. فالعجوز أزرا تستلقي في حفرة ضخمة والمكان يتحول قبرا بالنسبة إليها ثمة صورتان مختلفتان للمكان، وللشخصيات تبعا لذلك. صورتا البوسنة ما قبل الحرب، وما بعدها.. تشكل هنا الشخصية (زلاتا) الوطن – المكان من خلال السرد، وجمع شتيت الذكريات.

زلاتا: «هناك الكثير من الوحشية. لكنها تذكرنا بالجمال.. حقول الشمندر في ريعانها، احمرار الحقول، يذكرنا كيف كنا ذات يوم نغني، وكيف كانت الأصوات تتردد كصدى واحد تذكرنا كم كنا نضحك ونشعر بالأمان».

الشخصيات في غياب الحدث، تجد نفسها مضطرة إلى الاعتماد على اللغة، كأداة تعبير عن الانفعالات، وفي هذا السياق لا يقف الحوار عند تخوم الدلالة الزمانية والمكانية، ويبدو تعويضا عن الإيماءات. والحركات بعامة.

حوار «أهداف ضرورية» ليس من النوع الذي تسترسل فيه الشخصية، أو



تطنب في إنشائها الطويل. إنه عملي، و على رغم ذلك لا يذعن المرسل فيه والمتلقي أيضا، للمنطق الصارم، من حيث التسلسل والإبقاء على وحدة موضوعه، إذا جاز لنا أن نقول ذلك. إنه الانتقال الخاطف من موضوع إلى موضوع، ولعله يعبّر هنا عن قلق داخلي، عن اضطراب، يحاول المرسل والمتلقي (المستمع) أن يتجنبه.

في الحوار الذي يدور بين جاي إس وميليسا - في المشهد الأول - تبدو كلتا السيدتين حذرة وغير راغبة في قول ما ليس بضروري، كي لا تكون موضوع دراسة للأخرى. ميليسا مثلا تخشى أن تتعرض للتحليل النفسي من قبل زميلتها.

ميليسا: «لأنك طبيبة العُقد .. لأنني متاكدة أنك ستحيلين كل ما أفعله الآن إلى طفولتي».

إنه التوتر إذن الذي يصحب الكلمات. وهو الباعث على تغيير مجرى الحديث.

جاي إس: يعجبني حذاؤك.

ميليسا : «حقا؟».

«جاي إس : «نعم».

من العُقد والتحليل النفسي إلى الحذاء ! و تحديدا إلى ذلك الذي يثبت الأقدام. الاشارة هنا إلى صعوبة الظروف، ظروف الحرب، وضرورة أن يثبت الإنسان ويتماسك. الحوار بين جاي إس والبوسنيات المصدومات يكون على شكل أسئلة وأجوبة مختصرة، وهذا التكثيف يجيء في مكانه وسياقه



الصحيح، لأن هناك أكثر من عائق ثقافي ونفسي. ومع تقلص المسافة واقتراب العلاقة من مجالاتها الإنسانية الأرحب، تتكاثر الكلمات، ولاسيما في لحظات الاعتراف، التي تنطلق من الوجدان. ولعل الحوار البعيد عن الشطط، هو ما يمايز الكاتبة آنسلر.

لم تقو مناجل الموت، وهي تحصد الرؤوس، على إطفاء الجمال. فالقتلة الذين قادتهم غرائزهم إلى الوحشية، عابرون. إنها صفحة وتطوى، وإن كانت لا تُنسى.

فتحت زلاتا وغيرها قلوبهن لجاي إس. وكانت العلاقات الإنسانية، إذ تكشف عن الأعماق وتلامس الروح، أنجع من المعالجة النفسية المحترفة. هكذا ينتج المعنى في النهاية. جاي إس هي التي كانت التغيير، هي التي تغيرت.

د. نديم مُعَلّا

هذه السلسلة:

للكويتيين تجربة مبكرة في المسرح، فقد أدرك رواد العمل الثقافي المستنيرون أهمية دوره الحيوي وما يمكن أن يقدمه من تطور وتنمية لمجتمعهم، وعلى الرغم من اقتران انطلاقة المسرح الأولى بالمؤسسة التعليمية (المدرسة) مع بداية ثلاثينيات القرن الماضي، فإنه لم يكن مسرحا تعليميا تربويا فقط، بل كان مسرحا يشارك بنصوص جادة، قدم بعض قضايا المجتمع والحياة العامة إلى جانب تناوله أمجاد العروبة وتاريخها الإسلامي، وامتدت عروضه خارج أسوار المدرسة خلال العطلات الصيفية وخارج الوطن بصحبة الدارسين في القاهرة في بيت الكويت.

وظلت الدولة على اهتمامها بهذا الفن وتشجيعه ورعايته بالتمويل والإشراف بعد انتقال مسؤوليته إلى دائرة الشؤون الاجتماعية، وتخصيصها إدارة للمسرح والفنون ورعاية شؤون الفرق المسرحية، حتى انتقلت إلى وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام في ما بعد)، وتطور معهد الدراسات المسرحية إلى معهد عال لدراسة الفنون المسرحية أكاديميا.

وفي سبيل تنمية الوعي الفني المسرحي وإثرائه فكريا وأدبيا، ارتأت الوزارة إصدار ونشر سلسلة من المسرحيات العالمية المترجمة، لكبار الكتاب المتميزين على الساحة المسرحية العالمية، وأن تكون ترجمتها للعربية عن اللغة الأصلية للنص المسرحي، وتخضع للتحكيم العلمي، وكان يشرف عليها الشاعر الراحل أحمد العدواني، والدكتور محمد موافي أستاذ الأدب الإنجليزي، والمسرحي الكبير زكي طليمات، وصدر العدد الأول من سلسلة «من

المسرح العالمي» في أكتوبر عام ١٩٦٩ يحمل عنوان مسرحية «سمك عسير الهضم» للكاتب الغواتيمالي مانويل غاليتش، وترجمة الدكتور محمود علي مكي، وتوالى صدورها إلى أن بلغت ٣١٣ عددا حتى عام ١٩٩٨، بعد أن انتقلت مسؤولية إصدار السلسلة إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد تناولت نحو ٤٢٠ مسرحية عالمية (مع ملاحظة أن بعض الأعداد قد اشتمل على أكثر من مسرحية)، ولكل مسرحية مترجم ومراجع ودراسة تحليلية فنية ونقدية شملت خصائص النص وكاتبه.

عندما قرر المجلس الوطني في نوفمبر ١٩٩٨ دمج هذه النصوص المسرحية العالمية المترجمة ضمن نصوص لأعمال أدبية أخرى مختلفة بين القصة والرواية وأدب الرحلات والسير الإبداعية، وصدرت تحت عنوان «إبداعات عالمية»، وبعد مضي تسعة أعوام على ذلك، أبدى كثير من المهتمين بشؤون الحركة المسرحية في البلاد وخارجها الشوق إلى إعادة طباعة بعض هذه النصوص المسرحية الإبداعية المختارة.

لقد اعتبرت سلسلة «من المسرح العالمي» أضخم مشروع قومي عربي من منظور الترجمة والتركيز على مجال فني متخصص واحد، وإنه ليسعد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إعادة هذا الكنز المفقود إلى أيدي عشاق المسرح وهواته في الكويت ومختلف أرجاء الوطن العربي، في هذا الإصدار الثاني الذي بدأ بإعادة طبع رائعة شكسبير «العين بالعين».

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

سعر النسخة

الكويت ودول مجلس التعاون الخليجي	نصف دينار
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ***28623*** - الصفاة - الرمز البريدي ***13147***

دولة الكويت